جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

مصورو الجماعات الفنية فى مصر خلال الأربعينات

Painters of art groups during the fourties in Egypt

رسالة مقدمة من

الباحث / سمير محمود عبدالفضيل

المعيد بكلية الفنون الجميلة

جامعة المنيا

إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

للحصول على درجة الماجستير

فى الفنون الجميلة (تخصص تصوير)

إشراف الأستاذ الدكتور

صابر محمود إبراهيم

الأستاذ بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة

جامعة حلوان

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
مراقبة الدراسات العليا

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير الخاصة بالدارس / سمير محمود عبدالفضيل

إنه فى يوم الثلاثاء الموافق ٢٢/ ٤ /١٩٩٧م فى تمام الساعة الثانية وذلك بمبنى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. **صابر محمود إبراهيم**	أستاذ بقسم التصوير بالكلية	مشرفاً
أ.د. **مصطفى أمين الفقى**	وكيل كلية الفنون الجميلة بالقاهرة	عضواً
أ.د. **محسن محمد الخضراوى**	عميد كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا السابق والأستاذ المتفرغ بالكلية حالياً	عضواً

وذلك لمناقشة الدارس / **سمير محمود عبدالفضيل** فى الرسالة المقدمة منه إلى الكلية وموضوعها :

مصورو الجماعات الفنية فى مصر خلال الأربعينات

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم ، وقرروا صلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوى ومناقشة الدارس علنيا ، وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا بكليات جامعة حلوان ، وبعد المداولة بين الأعضاء قررت اللجنة منح الدارس / **سمير محمود عبدالفضيل** درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير .

أعضاء اللجنة	التوقيع
أ.د. **صابر محمود ابراهيم**	
أ.د. **مصطفى أمين الفقى**	
أ.د **محسن محمد الخضراوى**	

يعتمد وكيل الكلية للدراسات العليا
أ.د [illegible]

بسم الله الرحمن الرحيم

قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم

﴿ صدق الله العظيم ﴾

شكر وتقدير

بعد حمد الله تعالى وشكره على توفيقى فى إنجاز هذا البحث يجب أن أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل أساتذتى الأعزاء على ما قدموه لى من توجيه ومساعدة ساهمت فى إنجاز هذا البحث .

وأخص بالشكر والتقدير **الأستاذ الدكتور / صابر محمود** على تفضله بالإشراف على هذه الرسالة ، وكذلك على مجهوداته المخلصة من خلال توجيهاته وإرشاداته ، وعلى عنايته بوضع كل كلمة أو مصطلح فنى فى مكانه الصحيح ، وعلى معلوماته الوفيرة التى أمدنى بها ، وحرصه على مراجعة النص فنياً ولغوياً طوال فترة إعدادها .

كما أخص بالشكر **الأستاذ الدكتور / مصطفى الفقى والأستاذ الدكتور / محسن الخضراوى** على قبولهما المشاركة فى لجنة التحكيم وكذلك على نصائحهما المثمرة ، كما أتقدم بالشكر لكل من قام بمعاونتى فى هذا البحث .

والله ولى التوفيق

إهداء

إلى روح عمى عبد الناصر الذى تاقت نفسه دوما إلى هذا اليوم

كما أهديها إلى والدتى الحبيبة أطال الله فى عمرها .

فهرست الرسالة

الفصل الاول

واقع الحركة التشكيلية في أوائل القرن العشرين في مصر .

الفصل الثانى

جماعة الفن والحرية

الموضوع | الصفحة

الفصل الثالث

جماعة الفن المعاصر

الفصل الرابع

جماعة الفن الحديث

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة

قائمة المراجع

ملخصات البحث

فهـرس الأشـــكال

صورة الجماعات الفنية
في مصر خلال الأربعينات

مقدمة

كان مناخ مصر قبل حركات الجماعات الفنية في الأربعينات والخمسينات نـارا هادئـة لنضج جيل جديد من المبدعين حيث كان بعض الأجانب من أدباء أوربا وفنانيها ونقادهـا ممـن عاشوا في مصر قد ساهموا في التحول الكبير في مجال الفكر والإبداع ، أو نقلوا إلى الشباب المصري من فنانين وأدباء الكثير مما كان في أوربا في ذلك الوقت من فن وفكر وأدب وأيضا من خلال الكتب التي حملت إلى مصر عن طريق جنود الحلفاء ، ووصلت بذور الفكر الاشتراكي وهو فكر يمثل جانبا هاما في تجارب الفنانين المصريين . وباتصال الفنانين المصريين بالثقافات الغربية بدأت تتشكل موجة التمرد والثورة بينهم ، ولذلك نادوا بالتغيير في شكل الفن ومحتواه ، فرفضوا الأشكال الفنية القديمة ووصفوها بأنها نوع من الكذب والنفاق الاجتماعي ، لذلك ظهرت محاولة استحداث أشكال فنيه تواكب التغييرات الإجتماعية والسياسية التى يجتازها المجتمع ورفض كل قديم ، وقد عرفت الأربعينات بأنها عهد الجماعات الفنية التي تبلورت لها رؤي فكرية وجمالية وكان بعض هذه الجماعات منطلقا من " الفن والحرية " عام ١٩٣٧ مع تصحيح مسارها وكان بعضها الآخر رد فعل عكسى لها وكان أولها جماعة " الفن المعاصر " التى تشكلت سنة ١٩٤٦ وفى نفس العام تكونت جماعة " الفن الحديث " . وقد جاءت هذه الجماعات نتاجا طبيعيا لما كان يعتمل فى المجتمع المصرى من عوامل التغيير والتطور وقدمت للحركه التشكيليه اجتهاداتها المتعدده فى سبيل إعادة صياغة الفن المصرى على أسس جديده كما جاءت علامة واضحة أمام الدارس للحركة التشكيليه المصريه توضح له الخطوات التى خطتها هذه الحركه منذ نشأتها وحتى الآن ، ولهذه الجماعات يرجع الفضل فى البحث عن أساليب فردية ، لأن الفن الحديث يعتمد على الأسلوب ، فأصبح كل فنان يدرس ويبحث عن أسلوب يتفرد به ، لذا بدأت تظهر معالم الشخصية الفنية الفردية المستقلة ، ومن هنا تكونت الجماعات الفنية التى تلتف حول واحده من قضايا الفكر والفن والسياسة . وتعتبر هذه الجماعات نقطة تحول للفن التشكيلى فى مصر ، وكانت حركتهم هى الاتجاه الفنى الوحيد تقريبا الذى يكشف صراحة عن التمرد على كل القديم وتمثله " جماعة الفن والحريه " واتجهت جماعة " الفن المعاصر " إلى الموضوع الشعبى حيث إستطاع فنانوها أن ينفذوا إلى ما وراء الظواهر الخارجية فى الحياة اليومية وقد اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها ، واتجهت جماعة " الفن الحديث " إلى البحث التشكيلى الجمالى عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولا إلى أسلوب مصرى الطابع وذلك من خلال بعض أعضائها ، حيث كان البعض الآخر لايقف عند حدود البحث التشكيلى بل يتجاوزه إلى إلتزام الفن بمضامين اجتماعية وكان ذلك استجابة للمد الثورى المتصاعد حينذاك .

أهمية البحث :

تعتبر الجماعات الفنية فى الأربعينات نقطة تحول للفن التشكيلى فى مصر ، فجماعة الفن والحرية كانت ثورتهم تمتد على مساحة عريضة من الفن إلى الأخلاق ومن الفلسفة إلى السياسة ، وكذلك التصدى للأكاديمية ، وكانت حركتهم هى الإتجاه الفنى الوحيد تقريبا الذى يكشف صراحة عن التمرد على كل القديم . وجماعة " الفن المعاصر " انتهت إلى الموضوع الشعبى حيث إستطاعوا أن ينفذوا إلى ما وراء الظواهر الخارجية فى الحياة اليومية وأنماط السلوك ، ويرجعوها إلى مخزون العقل الباطن الجمعي وليس الفردى ، وقد اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة . وجماعة الفن الحديث كان بها اتجاهان متميزان ، الأول يكتفى بالبحث التشكيلى الجمالى عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولا إلى أسلوب مصرى الطابع ، والثانى لايقف عند حدود البحث التشكيلى بل يتجاوزه إلى إلتزام الفن بمضامين إجتماعيه وكان ذلك استجابه للمد الثورى المتصاعد حينذاك .

وقد راعى الباحث اختياره لهذا الموضوع لأهميته الشديدة وبصمته الواضحة فى تاريخ فن التصوير المصرى المعاصر .

حدود البحث :

يتناول البحث الرؤى التشكيليه والابداعية عند مصورى ثلاث جماعات فنية فى مصر ، وهى جماعة " الفن والحرية " ، وجماعة " الفن المعاصر " ، وجماعة " الفن الحديث " .

أهداف البحث :

- إلقاء الضوء على واقع الحركه التشكيليه فى مصر قبل ظهور هذه الجماعات .
- إلقاء الضوء على واقع الحياة الإجتماعية والثقافيه وأثراها على الحركة التشكيلية قبل وبعد ظهور هذه الجماعات .
- إلقاء الضوء على المؤثرات الخارجيه على فكر أعضاء هذه الجماعات .
- إلقاء الضوء على الخلفية التاريخيه لمحاولات التجديد فى الحركه الفنية خاصه من ناحيه الحداثه الاوربيه .
- التعرف على أثر البيئه فى تكوين شخصيه مصوري هذه الجماعات الثلاث .
- اظهار القيم الإبداعيه لدى مصورى هذه الجماعت الثلاث من خلال تحليل نماذج من الأعمال الفنية لمصوريها وتتبع مسيرتهم الفنية ومراحل تطورهم .
- القاءالضوء على دور هذه الجماعات فى إثراء حركة التصوير المعاصر فى مصر
- تفسير ظاهرة انتشار الجماعات الفنية فى مصر خلال هذه الفتره الزمنيه وعلاقة ذلك بالمناخ العام انذاك .

منهج البحث :

سوف يتبع الباحث فى هذه الدراسه المنهج التاريخى والمنهج التحليلى عند تناول أعمال مصورى هذه الجماعات الثلاثة عارضا رأيه بالشرح والتحليل والمقارنة وصولا إلى القيم الإبداعيه التي حققوها في أعمالهم التصويرية خلال تلك العقود الثلاثة من الثلاثينات إلى الخمسينات .

الفصل الأول

واقع الحركة التشكيلية فى أوائل القرن العشرين فى مصر

- الظروف الإجتماعية والثقافية والسياسية قبل وبعد ظهور الجماعات الفنية .
- الحركة التشكيلية فى مصر حتى ظهور الجماعات الفنية .

الظروف الإجتماعية والثقافية والسياسية قبل وبعد ظهور الجماعات الفنية .

كانت مصر أغنى بلدان العالم وأعظمها حضارة ، فعلى أرضها ظهرت بشائر التوحيد الإلهى ، وحفلت بالأمجاد والعهود الزاهرة وشهدت مالم تشهده أمة من المجد فى العصر الإسلامى إلى أن جاء السلطان " سليم الاول " غازيا فحرمها من مجدها ومجد أولادها النابغين ، وأهمل التعليم ولم نجد فى ذلك الوقت من أماكن التعليم سوى الكتاتيب والأزهر الذى كانت دراسته تفتقد روح البحث العلمى وعدم وجود أسلوب أو منهج يحدد ما يقبله أو لا يقبله العقل ، كما تميز بالتشتت والنقيد تقيدا متزمتا ولم يعتمد على التفكير وإعتمد على الحفظ ، وأهتم بالألفاظ دون المعانى . وأدى هذا إلى شيوع الأعتقادات الباطلة والخرافات والأوهام والجهل والتخلف وذلك لسيطرة الأفاقين والمشعوذين المتحكمين فى مصير الأمة عن طريق الخرافات، والشعب يبتلع هذه الخرافات ويصدقها ويظنها من الدين الإسلامى بعد أن فقد القدرة على التمييز بين ما هو صحيح وما هو خاطئ وربطوا هذا بالدين .

حدث هذا فى الوقت الذى قطعت فيه الشعوب الأوربية شوطا بعيدا فى مجال الصحوة العقلية والثقافية والعلمية ، ومصر فى عزلة تامة عن هذا التقدم . وبوصول حملة نابليون بونابرت عام ١٧٩٨ أنهت الحملة هذه العزلة وخلقت نوعاً من التفاؤل بين الشرق والغرب بذلك حطمت الحملة الفرنسية فى مصر مجتمع ما قبل الحملة مما خلفته من هز المفاهيم الإجتماعية والفكرية . أثار ذلك غضب علماء الدين الذين لم يخطر ببالهم عمل أى تصور لمجلس شورى إسلامى أو غيره من المجالس العلمية التى قامت بعملها الحملة . ولم يتنبهوا أيضا إلى الأثر الذى نتج عن اكتشاف حجر رشيد وفك رموزه والأفكار التى توالت بعد الحملة تلك التى نافست الفكر الإسلامى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهذه الأفكار غيرت من الشكل الاجتماعى الذى كان جزء من التقاليد الإسلامية . ولذلك بدأ محمد على فى إرسال البعثات العلمية إلى الخارج وخاصة إلى فرنسا ، وأنشأ المدارس والمعاهد على النمط الأورربى . بعدها تدهورت أحوال المشايخ وعلماء الدين الإجتماعية فى عهده ولم يصبح لهم دور سياسى ولم يعرهم أى اهتمام لعلمه بأنهم غير قادرين على معارضته .

كان الإحتلال الإنجليزى لمصر من أهم الأسباب التى نتج عنها إهمال الإصلاح الاجتماعى ، فلقد تدهورت حالة مصر تدهورا كبيرا من الناحية الإجتماعية فى عهده . فكانت الطبقات الخاصة من أغنياء ومثقفين مواليين للإحتلال الأمر الذى أدى إلى صغر نفوسهم ، وجردت الحياة الإجتماعية من كل ما هو عظيم ونبيل وزاد هذا من الإسراف فى الترف والبذخ والتشبه بكل ما هو غربى وأخذ أسوء ما فيه وترك ما يمكن أن يفيد المجتمع ، وأصبحت هذه الطبقة مثالا للإنحلال فى الوطنية والأخلاق وأصبحوا مفككي الروابط واستغلهم الإحتلال لحسابه الخاص واهتموا بمنافعهم الشخصية .

أما بالنسبه لطبقة العمال والفلاحين والفقراء فقد تسبب الإحتلال فى انتشار الجهل بينهم طوال أكثر من سبعين عاما ، وقد ساءت حالتهم فى عهد الإحتلال الإنجليزى فحرموا من التعليم والتثقيف طوال هذه الفترة وبذلك ساءت حالتهم المادية والمعنوية وفقدوا كثير من المعانى الجميلة وانتشرت بينهم الأوبئة والأمراض فكان التعليم قبل الاحتلال مجانيا فى اقسامه الثلاثة الإبتدائى ، والثانوى ، والعالى والتدريس فيه باللغة العربية إلا فى مدارس الحقوق كان التعليم بالفرنسية وقد ألغيت المجانية فى عهد الإحتلال تدريجيا وأغلقت بعض المدارس وتوقف انشاؤها وأصبحت اللغة الانجليزية تدرس فى المدارس ابتداء من السنة الثالثة الإبتدائى وأصبح المدرسون إنجليزا بدلا من المصريين .

وألغى الإحتلال مدرسة العمليات الكبرى ببولاق التى أنشأها محمد على عام ١٨٣٠ ، وأوقفت البعثات إلى جامعات أوربا لوقت طويل ومع ذلك فقد نهض الفكر والأدب فى عهد كل من جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده .

لقد كانت لشوارع القاهرة وأزقتها كبير الأثر فى إبداع الفنانين المستشرقين بما فيها من بعض الدكاكين الصغيرة المكدسة بداخل شوارعها وأزقتها وعلى واجهتها المنتجات والبضائع

وكان مألوفاً فى تلك الفترة مُشاهدة عربات النقل التى تجرها البغال والخيول والحمير والتى يباع عليها الفاكهة والخضر أو العربات التى يدفع بها أصحابها وكان السقا يقف بجوار عربة المياه التى يملأ منها قربته حيث يمضى بها إلى البيوت المجاورة منحنى الظهر ويظهر الخباز يحمل لوح العجين فوق رأسه وعلى ناصية إحدى الشوارع يقف بائع العرقسوس يضرب بأصابعه أطباقه النحاسية التى بيده ونجد أيضا بائع الحلوى الذى يقف فى مداخل احدى الشوارع وأمامه حامله الخشبى وفوقه الصينية التى يدق عليها بسكينه ، وكانت الشوارع تدب بالمارة من أطفال بملابسهم المخططة ونساء وقد ارتدين " البرقع " و " الملائة اللف " وكنا نشاهد أيضا بعض الدواب التى تحمل الخضروات والحبوب ونراها حاملة لأصحابها ممن يهوى ركوبها للإنتقال من مكان إلى آخر أو ممن يتسكعون فى الشوارع بملابسهم الملونة بألوان متباينة وعلى رؤسهم عمامة ملونة بألوان تخطف العين " أو البيوت العربية الطراز بمشربياتها ونوافذها المؤلفة من عقل الخشب المخروطة فى دقة بالغة ، أو من قطع الزجاج الملون المنسقة فى الجص بنظام زخرفى جميل ، وأكثر من هذا تلك المساجد المهيبة بمداخلها العالية ونقوش واجهاتها وكتابتها الكوفية وبمآذنها الممشوقة وقبابها الضخمة ، ويأتى بعد هذا تلك الكتاتيب التى كانت تضمها أضرحة الأولياء فيغشاها الأطفال ، يتلقون فيها مبادئ الكتابة ويحفظون فيها القرآن على يد سيدنا والعريف " (١) ألهبت كل هذه المشاهد خيال الفنانين المستشرقين الذين تأثروا وانبهروا بهذا الواقع المعاش فسجلوا فى لوحاتهم

---

(١) محمد عزت مصطفى ، ثورة الفن التشكيلي ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١١ .

مظاهر الحياة اليومية من عادات وتقاليد فأنتجوا الكثير من اللوحات التى تعبر عن هذه الحياه بأسلوب أكاديمى واقعى يبهر النظر .

لم يعتد الناس السهر خارج البيوت فى تلك الاوقات ، فكان الكثير منهم يسهرون فى بيوتهم للحديث والسهر أما البعض الآخر فكان يقضى أوقات الليل على المقاهى وعاده كانوا من أصحاب الحرف للإتفاق على عمل أو ما شابه ذلك وكان من بينهم من يهوى الجلوس فى المقاهى التى يروى فيها الرواة الحكايات الشعبية على الناس ، ويقوم بعض العازفين بعزف بعض الألحان على آلة الربابة أو الناى . وكان الراوى عادة يقوم برواية قصة مثل قصة عنتر أو الزير سالم أو أبو زيد وكان البعض الآخر يقضى لياليه متنقلا فى الحانات كحانة الأزبكية لكى يشرب البوظة أو السهر بالملاهى أو لمشاهدة الفرق القومية التى تقوم بالغناء والرقص والتمثيل . وكانت هناك بعض الحفلات لأحداث خاصة مثل عودة الحاج أوختان طفل أو زواج شاب فكانت تعلق الكلوبات وتعلق الزينه والاعلام الحمراء والخضراء مرسوما عليها الهلال والنجوم البيضاء وتبنى السرادق وتوضع بداخلها الكراسى وتفرش بالسجاد، " ولعل من أجمل ذكريات تلك الأوقات ما يتصل بلحظات انتظار ثبوت هلال رمضان والوقوف بالطرقات لمشاهدة موكب الصوفية وكان الخليفة يمتطى عندئذ جوادا يسير به متصدرا النقباء ، ومن ورائهم المريدون وبأيديهم البندير يدقون عليه فى نشوة ظاهرة بين حملة الأعلام الرمزية ومواقد البخور والمنشدين ومن ثم إحياء ليالى الشهر المبارك بالسهر فى المساجد أو فى بيوت الأغنياء " (١)

كانت العواطف الدينيه لدى الأهالى فى هذه الأثناء تمزج بما نطلق عليه بالمعتقدات الشعبيه وهذا يرجع إلى إنحدار الثقافة وضعف التعليم الذى أدى إلى شيوع الاعتقادات الباطلة والخرفات والأوهام بين الأهالى . فعلى سبيل المثال عند حلول أوبئة أو كوارث مثل وباء الطاعون والكوليرا وكذلك عند خروج الجيوش المصرية إلى المعارك فإن العلماء والمشايخ والأهالى يتجمعون فى الجامع الأزهر لقراءة صحيح البخارى لغرض درء الخطر أو الإنتصار فى المعارك .

وظهرت المعتقدات الدينية فى طرق العلاج والوقاية من بعض الأمراض وكانت هناك شجرة بالقرب من القاهرة يقوم المريض بشبك أحد ملابسه بها نذرا للشفاء من مرضه وبعضهم الآخر يضع قطعه قماش لكى تتحقق له أمنية ويقوم آخرون لنفس الغرض بتعليق قطعة من القماش على ضريح أحد المشايخ أو أخذ قطعة من الضريح للتبرك بها وكانت توجد زفة تسمى بزفة (أبو الريش) وذلك لإطالة عمر الأطفال حيث يركب الطفل على حمار

---

(١) نفس المرجع السابق .

أسود بوضع معكوس ويضع على رأسه تاجا من الريش ويزف عن طريق الأطفال مرددين (يأبو الريش إن شاء الله تعيش) وكان (أبو الريش) أحد الأولياء المعروفين ، وعرفت الأحجبة والتمائم وأعمال السحر والرقى والتنجيم وكان هناك بعض من الناس يسمون بالأولياء وهم جماعة يفعلون ما يحلو لهم ويمشون عرايا فى الشوارع ويدخلون البيوت دون استئذان وكانوا أيضا يسمون بالمجاذيب وانتشر فى القاهرة فى ذلك الوقت المشعوذون ممن يدعون أنهم عاشوا فى عصور قديمة ومن منهم يستطيع التحدث مع الجن ويأمرهم بتنفيذ ما يريد، ومنهم أدعياء التصوف الذين يسيرون فى الأسواق وهم يلبسون الخرق البالية ويتظاهرون بالتقشف والزهد ويهذون بعبارات غامضة ويزعمون أنها من الأسرار الخاصة بأهل الوجد والوصول " ولعل الشيء الوحيد الذى كان يحير الألباب فى تلك الأوقات هو موضوع الأسياد التى كانت تحل أجسام الفتيات فى سن الزواج والزوجات الشابات فلا تفارقهن إلا بعد الزار وكان القول فى هذا أن بعض أشقياء الجن يلمس هذه الفتيات أو تلك فيشل حركتها ويعقد لسانها عن الكلام ولا يفرج عنها إلا بشرط خاص كنحر المواشى من الأبل والعنان ، أوذبح أنواع من الطير الأبيض ببقع حمراء عند الذيل أو فوق الظهر وبدق الطبول على أناشيد تلقيها " الكودية " بأسلوب خاص "(١)

ومن العجب أن هؤلاء الملموسات كن يشفيين من دهان أجسامهم بدم الذبائح ودق الدف ، وكان الأطفال يسعدون بالجلوس على موائد الحلوى والفاكهة بينما الشموع المضاءة ورقص النساء يتخللها الدخان الصاعد من المباخر مع رائحة الصندل وكانت النساء يطفن بمائدة القرابين وهن يرتدين أغرب الأزياء وما بها من ألوان مختلفة تتناسب مع ألوان الجن الذى يلمسهن . كل هذه الأفعال والعادات كانت وعاء ينهل منه الفنانون الأجانب موضوعات لوحاتهم وتلاهم طليعة الفنانين المصريين .

وكانت مصر فى السنوات التى سبقت نشوب الحرب العالمية الأولى تجتاز مراحل تحول خطيرة فى تاريخها ولم تكن الثورة التى قدر لها أن تقوم فى السنوات من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٢٢ سوى نتيجة محاولة تقرب من العالم للمضى قدما فى سبيل التقدم والرقى فقد فتحت عقول الشباب وبصفة خاصة من أتيحت لهم فرصة السفر إلى الخارج للتفاعل الذى حدث بين إلتقاء أفكارهم بالأفكار الوافدة من أوربا ، ومنذ الثورة الفرنسية وحتى الثورة الروسية وكانت الأراء الخاصة بالقومية والديمقراطية السياسية والإجتماعية قد تغلغلت فى مصر إلى حد بعيد بفضل الصفوة الممتازة من أبناء مصر الذين تعلموا فى فرنسا .

" وبتوقيع معاهدة ١٩٣٦ وضعت نهاية لمرحلة بكاملها من الليبرالية المصرية بتوصيلها إلى الحل الوسط الذى صفّى الكفاح الوطنى على مائدة المفاوضات بعد توقيعها .

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٣ .

وهكذا كان هيلمان الأدب الرسمى والفن الرسمى أيام مصر الفاروقية راسخا فى ظاهره وصورته ولكن كان خاويا من المضمون وأصبحت الحياة شكلا بلا مضمون وانفصلت الحكومة عن الشعب وانفصل النظام الاجتماعى عن المجتمع وانفصلت قوالب الفن عن محتواها وبهذ الإنفصال بدأت فترة المخاض العظيم لإنتاج فن يتماشى وهذا العصر. " (١)

الحركة التشكيلية فى مصر حتى ظهور الجماعات الفنية .

إن سنوات الحملة الفرنسية فى مصر وبداية القرن التاسع عشر هى التى فتحت طريق الظهور الاجتماعى والسياسى وبالتالى التطور الفنى فى مصر " **وقد أدى مجئ الحملة** الفرنسية إلى مصر إلى تعرف المصريين على أسلوب جديد فى التعبير الفنى بهر كل من احتك بهم ، فقد صاحب الحملة الفرنسية عدد من أصحاب الأسماء اللامعة أمثال " دينوى " الذى كان يدير متحف اللوفر فى فرنسا وغيره أمثال " راجو " الذى صور شيوخ الأزهر فى لوحات يحفظها متحف "فرساى" حتى الأن للشيخ " عبدالله الشرقاوى" والشيخ " السادات " و " البكرى والفيومى " ، وفى هذه دلالة على أن الاتصالات كانت قائمة بين الفنانين الفرنسيين والشخصيات البارزة فى مصر .

كان حلم محمد على حينما تولى حكم مصر طوال ٤٤ سنة من (١٨٠٥ - ١٨٤٩) ، أن يجعل من مصر دولة كبرى فبدأ فى إرسال البعثات إلى أوربا ، وكان من بين أفراد تلك البعثة من درس النحت والرسم والحفر على أساس صناعى وليس فنيا ، وعادوا ليتولوا التدريس فى مدرسة العمليات الكبرى .

وقد أنشئ فى عهده الكثير من القصور والحدائق العامة والنوافير ، وقد إستعان بالفنانين فى تصميم المبانى وتجميلها وعمل اللوحات والتماثيل ، وهكذا تسللت أذواق عصر الباروك والروكوكو الأوربية إلى الطراز العثمانى والمملوكى ولم ينقطع توافد الفنانين الأجانب إلى مصر فى تلك الفترة وتأكد الطابع الأوربى فى العمارة والفنون فى عهد اسماعيل ، فبدأت ترتفع التماثيل فى القاهرة والاسكندرية حيث أقام الفنان " الفريد جكمار " تمثالا لمحمد على فى ميدان المنشية ، وآخر لسليمان باشا ولاظوغلى ، وزين كوبرى قصر النيل بأربعة أسود ، كما قام الفنان " كورديه " بتصميم تمثال لإبراهيم باشا موجود بميدان الأوبرا بالقاهرة.

لاشك أن احتكاك المصريين بالفرنسيين فى ميادين الحرب والعلم والفن والتجارة أثر تأثيرا عميقا فى نفوس المصريين كما تأثر الفرنسيون أيضا بعادات وتقاليد الحياة المصرية .. وقد إتجه هؤلاء الفنانون إلى تسجيل الحياة الشعبية مثل حلقات الدروس فى الكتاتيب والأسواق والمصلين بالمساجد ، ومنطقة خان الخليلى والحمامات الشعبية .

---

(١) عز الدين نجيب - فجر التصوير المصرى الحديث - دار المستقبل العربى القاهرة .

وفى عام ١٨٩١ أقيم أول معرض فى مصر أو أول صالون للفنون افتتحه فى دار الأوبرا الخديوى بنفسه مصطحبا معه الأمراء والأعيان ، الذين تهافتوا على شراء الصور ، ليس تقديرا أو حبا أو فهما لها ، ولكن تقربا وتزلفا للخديوى ورغبة فى الظهور بمظهر المثقفين العارفين ، واتجهت الأنظار إلى هذا الحدث الهام والفريد . وكان من نجاح المعرض الثانى الذى أقيم ١٩٠٢ بدار " نحميا " تاجر العاديات بشارع شريف حاليا ، أن بدأ أبناء الأسر الثرية يمارسون هذه الهواية فى أوقات الفراغ ، بينما كان الموهوبون ينتظرون الفرصة التى تتيح لهم الدراسة الأكاديمية الجادة . ومع بداية القرن العشرين كانت القضية التى شغلت محبى الفنون الجميلة من أمراء الأسرة المالكة والأغنياء ، وهى خلق جيل من الفنانين المصريين يحلون مكان الفنانين الأجانب الذين يزينون قصورهم .

وكما استجاب اسماعيل وجده محمد على من قبله لنصائح مستشاريه بإقامة مظاهر الحياة الأوربية حتى تكون أمثال ملوك أوربا ويكونوا أندادا لهم ، فعل أيضا الأمير يوسف كمال عندما استجاب لنصيحة صديقه المثال " جيوم لابلان " بإقامة مدرسة للفنون . بدأت مرحلة جديدة فى مصر من الناحية الثقافية مع بداية القرن العشرين كانت ترتبط إلى حد كبير بظروف الصراع السياسى والوجود الاستعمارى، فكانت مصر تسير قدما إلى الأمام لإزاحة الغبار عن تاريخها القديم الذى حاول الغزاة طمسه . هيأ هذا المناخ الفرصة لإقامة مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ على يد " لابلان " ناظر المدرسة وأستاذ النحت بها و" كولون " أستاذ الزخرفة و" فورتشيلا " أستاذ التصوير و " بيرون " أستاذ العمارة ، وعلى يد هؤلاء المستشرقين بدأت تعاليم فن التصوير الغربى تنتقل إلى مصر .

وكان النموذج الذى يلقن لطلاب مدرسة الفنون الجميلة عقب افتتاحها عام ١٩٠٨ هو النموذج الأغريقى وعصر النهضة فى فن النحت ، والنموذج الذى اتبعه " دافيد " و " انجر " فى مطلع القرن التاسع عشر بميدان التصوير الزيتى .

" فى هذا المناخ الجديد تجد الفنون الجميلة إهتماماً كبير بها لأول مرة فى تاريخها الحديث فى مصر ، فى كتاب قادة الإصلاح " قاسم أمين " و " لطفى السيد " و " محمد عبده " فيكتب " قاسم أمين " .. " لعل أكبر الأسباب فى انحطاط الأمة المصرية تأخرها فى الفنون الجميلة ، والتمثيل والتصوير والموسيقى ، وهذه الفنون ترمى جميعها رغم إختلاف موضوعاتها إلى غاية واحدة ، هى تربية النفس على حب الجمال والكمال ، فاهمالها هو نقص فى تهذيب الحواس والشعور . وينعى " لطفى السيد " على المصريين أن عقولهم تسبق كثيرا أذواقهم لأننا لم ندخل الفنون الجميلة فى مجمل علومنا ويدافع " محمد عبده " عن الفنون الجميلة فيقول أن الرسم قد رسم ، والفائدة محققة لانزاع فيها ومعنى العبادة وتعظيم التماثيل أو الصورة قد محى من الأذهان ، وبالجملة يغلب على ظنى أن الشريعة الاسلامية أبعد من أن

تحرم وسيلة من افضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لاخطر منها على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل " (١) .

شهد عام ١٩١١ أول معرض قومى للتصوير والنحت من انتاج الطليعة الأولى لمدرسة الفنون الجميلة ، وعرض فيه مجموعة الفنانين الرواد " محمود مختار" و " يوسف كامل " و " محمد حسن " و" راغب عياد " .

وقامت ثورة ١٩١٩ الوطنية فى مصر بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وقفز فى الفكر والفن والسياسة شعار " الإحياء " وعودة الروح الوطنية إلى المجد الفرعونى القديم . وقد اكتشف عام ١٩٢٣ مقبرة توت عنخ آمون – وقد أدى هذا إلى ترسيخ هذا الاتجاه ، فكانت الفرعونية تسيطر على ثقافة هذا الوقت ووضعت أول علامة مضيئة فى تاريخ فن النحت الحديث عندما إستطاع " محمود مختار " (١٨٩١ – ١٩٣٤) أن يبتكر صيغة جمالية لتزاوج القيم الفنية الأوربية بالقيم الجمالية الفرعونية ، وسخر هذا للتعبير عن الحياة الإجتماعية التى عاشها والبحث عن الشخصية المصرية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ .

ونتج عن ذلك تمثال " نهضة مصر " وجسد فى الجرانيت الفلاحة المصرية ، وهى رمز مصر الخير والنماء والذراعة ترفع عن وجهها الحجاب مرتكزة على أبى الهول رمز الحضارة والمجد الفرعونى بينما أبو الهول يهم بالنهوض ، إشارة إلى استيقاظ المجد القديم وقد جسد فى هذا التمثال ثورة ١٩١٩ وكان هذا الاتجاه هو بداية الاصالة فى الفن المصرى أو كان السمة المميزة لفترة البعث والأحياء عند الفنانين المصريين .

وكان للجهود التى قام بها الفنانون المصريون الأوائل فضل الخطوة الأولى التى مهدت الطريق من بعدهم أمام الأجيال التى أتت تباعا لتعلو بصرح النهضة الفنية ولتؤكد دور الفنون التشكيلية فى كل المجالات باعتبارها ضرورة من ضرورات الحياة فى العصر الحديث .

وقد تناول هؤلاء الفنانون المصريون الرواد الموضوعات الشعبية وحياة الناس ورسم الإحياء الشعبية والريف وغيره ولكن بشكل واقعى متأثرين بمن سبقهم من الرسامين المستشرقين وأساتذتهم بمدرسة الفنون .

وقد صاحب فترة تكوين هذا الجيل ظهور الاتجاهات الحديثة فى أوربا انطلاق شرارة الثورة الفنية التى بدأت مع المذهب الانطباعى وتوابعه فى أواخر القرن التاسع عشر واعقبها اتجاهات " سيزان " ، و" فان جوخ " ، و" جوجان " التى وضعت دعائم أساليب التعبير الفنى الحديث ثم أطلق الفنانون الوحشيون صواريخهم التى أحدثت انقلابا فى الألوان وطريقة

---

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٥، ص ٢٢، ٢٣ .

وضعها والتناسق التقليدى بينها وهزت وقار الصالونات ونقاد الفن فأطلق عليهم الناقد " لويس فوكسيل " اسم " الوحشيون " الذى عرفوا به منذ سنة ١٩٠٤ .

وبينما كانت نزعة الوحشيين ثورة فى التعبير اللونى فإن النزعة التكعيبية التى جاءت فى أعقابها تناولت بناء اللوحة وتصميمها المعمارى بينما ظهرت السيريالية مع الحرب مصورة الأحلام التى تضطرب بها خبايا النفس فى عالم من الرؤى الغريبة .

وأخذت المستقبلية تقرع طبولها ومن ورائها نزعات أخرى ، فقد كان هذا عصر " المانيفستو " فى الفن .. ثورات من الهدم تتوالي ومذاهب متعارضة تظهر .. وفى هذا تكمن حيرة الجيل الأول من الفنانين المصريين وتتمثل مشكلة الإختيار .

وفى البدء كانت التعاليم المدرسية تنتظمهم جميعا غير أن قدرا من التميز بدأ يظهر بعد انتهاء مرحلة التكوين ، فمنهم من آثر البقاء عند طرق الآداء الأكاديمي ، واعتنق آخرون الانطباعية كأداة للتعبير عن إشراق النور والتغنى بالطبيعة بينما ظهر من تلمس فى جرأة التحرر الخطى وحرية التكوين وسيلة إلي التعبير .

" غير أن ثمة ظاهرة مشتركة فى أفراد هذا الجيل الذى قدم فى عصر ثورة سنة ١٩١٩ هى ظاهرة الاتجاه الديمقراطى فى موضع العمل الفنى فهم لم يسلكوا طريق " دافيد " ولاكلاسيكية " آنجر " وإنما إتجهوا إلى الفنون التى تناولت الرجل العادى حياته وجوه ومحيطه " (١)

" ويعتبر " راغب عياد " أستاذا لعديد من أفراد هذا الجيل الذى أدرك مفهوم عمله ومضى إلى نهجه .. وهذه الأعمال الفنية التى تتجه اليوم إلى صميم الحياة الشعبية وتنفذ أحيانا إلى تصوير داخلها وسحرها وأسرارها تمت بقرابة إلى أعماله ، فهى من سلالتها ، وثورة عياد التى بدأت فى الثلاثينيات مهدت الطريق لاتجاهات التحرر فى فن التصوير المصرى المعاصر. " (٢)

لقد نفض راغب عن نفسه كل التأثيرات الأكاديمية التى تلقاها فى أوربا عند دراسته فى إيطاليا ، وبدأ يشكل الملامح الأول للغته الخاصة المميزة ، ولايستطيع أن يقدر جرأة هذه الخطوط إلا من عرف عن معارض الفن قبل الثلاثينات وأدرك ولع الناس بالفن الوصفى كولعهم بالأدب الوصفى واهتمامهم برنين البلاغة التشكيلية فى تصوير الأشياء كما تراها العين فى الطبيعة والعناية بالزينة والزخرفة والإهتمام باللوحة كحدث وقصة ومحاكاة أكثر من الإلتفات إلى عناصرها التشكيلية وقدرتها على استخدام هذه العناصر فى التعبير .

(١) بدر الدين أبو غازى ، جيل من الرواد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ٩٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

" وكان اسم راغب عياد فى الثلاثينات يمثل قمة من قمم التحرر الفنى فخطوطة العارمة القوية خرجت عن مألوف الرصانة والسجع التشكيلي ، ونظرته التحليلية التى يصور بها التجمعات فى تحركها وحشودها فى ملاعب الخيل والموالد والأفراح تأبى إلتزام الجمود الأكاديمي فى تكوين اللوحة وتوزيع الأشخاص وعنايته بالناس فى واقعهم العادى البسيط ثورة على الجو الرومانسى الذى كان يسود أعمال بعض الفنانين وعلى الأكاديمية الباردة التى تسود أعمال آخرين . " (١)

لقد فتح الجيل الأول من الفنانين التشكيليين المصريين أفاقا من التعبير عن الريف والأحياء الشعبية فى القاهرة للأجيال التى أتت بعده ، حتى أن البعض من هذه الأجيال تجاوز هذه الموضوعات إلى إبداع معالم فن قومى تكتمل فيه السمات التشكيلية .

وقد تبنى الجيل الثانى والجيل الثالث فكرة " الفن القومى " لذلك طغى صوت هؤلاء الفنانين على صوت الجيل الأول لوجود سند سياسي له فى دماغ الغرب عن حرية الفنان فى مواجهة النازية والفاشية التى وصفت الفن الحديث " بالفن المنحط " وهكذا بدأت تتشكل موجة التمرد والثورة بين الفنانين المصريين الشبان الذين نادوا بالتغيير فى شكل ومحتوى الفن ، وحاولوا استحداث أشكال فنية تواكب التغييرات الإجتماعية والسياسية التى يجتازها المجتمع وعرفت مصر فى تلك المرحلة تكوين الجماعات الفنية التى تلتف حول موقف واحد من قضايا الفكر والفن والسياسة .

ومع ذلك فإن الحركة التشكيلية المصرية الحديثة لم يقدر لها حتى الآن أن تلعب دورا محركا فى الفن التشكيلى العالمى ذلك لأن مجال الفنون التشكيلية كان بعيدا عن اهتمام المجتمع المصرى وليس القصور هنا يقع على عاتق المصريين .

إن الأركان الأساسية للإبداع لم يكن لها أن تنشأ وتزدهر فى مصر فى ظل أوضاع لا تساعد على الإطلاق على ظهور مثل هذا الابداع .

إن قدر مصر جعلها فى فترات طويلة بعد فترات إزدهار الحضارة الفرعونية ترزخ تحت وطأة احتلال الأجانب لها . ولم يكن بيدها أن تتخلف عن ركب التطور الفنى الذى كان يحدث فى أوربا ، وذلك للظروف الإجتماعية والثقافية والسياسية التى سادت مصر فى أواخر القرن التاسع عشر .

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٦٠ ، ٢٦١ .

الفصل الثاني

جماعة الفن والحرية

تمهيد :

من خلال تأملنا لتسلسل مراحل تاريخ الفن علـى أرض مصـر والمسـافات التـى تفصـل بين تلك الحضارات ، ومدى ترابطهـا أو تفككهـا وانفصالهـا أو استغلالها نجد أمامنـا سـمات لحضارات ثلاث " الفرعونية ، القبطية و الاسلامية " ثم يأتى بعد ذلـك جـدب و فـراغ شـديدان يبدأن مع الحكم التركي لمصر ، في مقابل هذا تصدرت حركة التصوير الأوربى من القرن الـ ١٥ حتى اليوم حركة الفن في العالم رغم أنه أستقي بعض روافده في القرن الـ ١٩ مـن فنـون الشرق وأفريقيا .

وعندما تبدأ الحركة الفنية المصرية المعاصرة في وضع بذورها فإنها تتجـه إلـى أوربـا لتتلقى أساليب الفن الأكاديمي ، وتتمرس بالمعلومات والخبرات التكنولوجيـة لهذا الفـن " لذلـك تربى الجيل الأول من المصورين المصريين على تلك التقاليد التي استمرت بعد ذلـك مؤثـرة على الأجيال اللاحقة على الرغم مـن المحـاولات العديـدة لبلـورة شـخصية متفـردة لإيجـاد فـن تصوير مصـرى . فبعد أن توقف الجيل الأول عند حدود معينـة مـن دروب الأكاديميـة يتضـح تأثيرهم الواضح بالمدارس " الواقعية والأنطباعية " لكن أوربا فى ذلك الوقت الـذى نضـج فيـه بذور فننا الحديث أو حركتنا الفنية المعاصرة كانت تموج بكثير من المـدارس المتصارعـة بـل تموج بحركات عارمة تثير الدوار " (١) .

وقد عرفت مصـر منذ إنشـاء مدرسـة الفنـون الجميلـة عـدة جماعـات فنيـة تختلـف فـى وجهات نظرها والدوافع من إنشائها ومدى تأثيرها على الحركـة التشـكيلية ، وكـانت جماعـة " الخيال " التى أسسها مختار هى أول هذه الجماعات وتلاها عدة جماعات هى " جماعة الدعايـة الفنية " التى تأسست عـام ١٩٢٨، وجماعـة" الاسايسـت " التـى أنشـائها " جـول ليفـى والـبرت ساليتل " عام ١٩٣٤ والتى أصدرت مجلة " إيفور Un effort " وأنفضت أوائل الحرب العالميـة الثانية ثم " جماعة الشرقيين الجدد " التى تكونت عام ١٩٣٧ التى تنادى بفن يقوم علـى أسـاس من فنون التراث والفن الشرقى بصفة عامة أعقبهـا جماعـة " الفـن والحريـة " عـام ١٩٣٧ ثـم جماعة " الفن المعاصرة " عام ١٩٤٦ وفـى نفس العام جماعة " الفن الحديـث " وهـى مـن أهـم الجماعات التى تكونت فى تلك الفترة حيث قدمت للفن المصرى والحركة التشكيلية المعـاصرة فى مصر شكلا و صياغة جديدة . وبمجيء الحرب العالمية الثانيـة أصبـح كـل شـىء يتحـرك وفى هذا المناخ نضج جيل جماعات " الفن والحرية والفن المعاصر والفـن الحديـث " إنضـوى بعضهم مباشرة تحت ألويه ومذاهب ومدارس الفن الأوربى المختلفة وحاول البعض أن يحقـق ذاتيته من خلال احدى هذه الإتجاهات .

وعاشـت الجماعـات التـى ظهـرت منـذ تلـك الفـترة مناخـا مخالفـا للمنـاخ السياسـى والإجتماعى السابق لها وكان من الطبيعـى أن ينعكس ذلـك علـى فكـر هـذه الجماعـات وعلـى

---

(١) كمال الجويلى ، فننا المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٩ العدد ٥٠ .

إنتاجها الفنى الذى يعتبر فى مجموعة مرحلة واضحة وهامة من مراحل تطور الفن التشكيلي المصرى . وإذا كانت هذه الجماعات الفنية تختلف من حيث مفهومها للفن بل وتتعارض أحيانا فيما بينها ، إلا أنها جميعا تتفق فى كونها خروجا على التعاليم المدرسية وتتفق أيضاً فى كونها نتيجة مباشرة للتطور الذى جد على مفهوم التربية الفنية ومناهج تدرسيها بالمدارس المصرية.

وكان بعض هذه الجماعات يربط بين الجانب التكنيكى والجانب الاجتماعى فى هذا الاتجاه ونجد صدى هذا عند جماعة " الفن المعاصر " عندما يقولون فى مقدمة كتالوج معرضهم الثانى عام ١٩٤٨ " لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون الأكاديمية التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور ، وبعضها كان يستخدمها طلاب الرفاهية كمتعة ، وأكثر من هذا فقد استعمل الفن كوسيلة لستر الأم الانسان فى بعض ظروفة وتغطيتها بالمظاهر الزائفة ، ونجد هذا الصدى أكثر وضوحا عند جماعة " الفن والحرية " التى ربطت ما بين قوى الأكاديمية الوقورة المحافظة وديكتاتورية السند والأسهم . هذه القوة الرأسمالية التى حولت صلة الانسان إلى عملة للتجارة وقد هاجمت جماعة " الفن والحرية " التصوير الأكاديمى " الذى لا يخجل من سوء مستواه الضحل ولا من جماله البشع ، وقد وصفوا فنانى الأكاديمية بأنهم " ناقلو الصور القديمة وناقلو الصور الطبيعية المملة من صناع الفن الكسالى " (١) . هذه المواقف الثائرة عند جماعة " الفن المعاصر "وجماعة " الفن والحرية " هى نفس موقف جماعة " الفن الحديث " . إن لم تكن أشد ثورة بحكم منطقهم الفكرى الذى يأخذ موقفا صريحا فى إنحيازه للطبقات العاملة من المجتمع وتبنى نضالهم و كفاحهم من أجل حياة أفضل ، هذا الموقف ربط بين الثلاث جماعات وكان هناك أيضاً عنصر آخر يربط هذه الجماعات هو كونها نتاجا مباشرا لتطور مفهوم التربية الفنية فى مصر ذلك التطور الذى بدأ منذ عام ١٩٢٠ .

---

(١) محمد سالم ، مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر، رسالة ماجستير ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص٩٧ .

جماعة الفن والحرية

في الوقت الذي عاش فيه العالم ظروف نمـو قـوى الفاشية وتصاعدهـا وبواكير حـرب طاحنه تبدو فى الأفق . عاش أيضاً مظـاهر خـوف قـوى الفاشية وجزعهـا مـن حركـة " الفن الحديث " ، فقد راحت هذه القوى الفاشية تحاصر أية طاقة خلاقة للفن وتلزمها بقيود رجعية ، ثم راحت تحطم تماثيل " بـارلاخ Ernst Barlach " ١٨٧٠ - ١٩٣٨ وتمـزق صـور " رينـوار Renoir " و" ماكس ارنست Max Ernst " و " جورج جروز George Grosz " ١٨٩٣-١٩٥٩ و" كوكوشكا Oskar Kokochka" ١٨٨٦ - ١٩٨٠ وتغلـق مدرسـة " الباوهـاوس " وتحـرق مؤلفات " فرويد Freud " وذلك كله تحت شـعار مقاومـة الفن المنحـط . " فكـان ذلـك العمـل اللاأخلاقى والذى يتنافى مع ديمقراطية التعبير الفردى خاصة في المجتمعـات الرأسمالية ، رد فعل عارم فى أرجاء العالم حيث وجه " أندريه بريتون Andre Briton " رائد الحركة السـريالية نداءه الثورى من أجل فن حر مستقل ذلك الذى وقعه فى تلك الأيام مـع الفنـان " ديجـو ريفيـرا Diego Rivera " بالمكسيك وقد قامت جماعة من الفنانين المصريين عددهم ٣٨ فـردا بـإصدار بيان " لبريتون Breton " و" ريفير Rivera " تحت عنوان يحيا " الفن المنحط " وكان ذلـك فـى ٢٢ ديسمبر عام ١٩٣٨ وقد وقع عليه من الفنانين التشكيليين " رمسيس يونان ، أنـور كـامل ، فؤاد كامل ، كمال الملاخ ، وكامل التلمسانى إلى جانب الشاعر جورج حنين وبعض المفكريـن والأدباء الأجانب " (١) والذى جاء فـى جـزء منـه " نحـن نعرف بـأى عداوة ينظـر المجتمـع الحـالى إلـى أى ابتكـار أدبـى أو فنـى يهدد بطريقـة مباشـرة أو غـير مباشـرة القيـم الفكريـة والاخلاقية التى تضمن الاستمرار والبقاء لهذا المجتمع ، هذه العداوة تظهـر اليـوم فـى البلـدان الديكتاتورية وبالذات فى ألمانيا الهتلرية .. تظهر فى العدوان المريع والوضيع ضد فن يصفـه بعض البهائم من ذوى الرتب العسكرية ، الذين وصلـوا إلـى مصـاف الحكـام والذيـن يعتقـدون أنهم عالمون بكل شئ بأنه " فن منحـط " .. يـا أيهـا المفكـرون والكتـاب والفنـانون فلنقبـل هـذا التحدى ، فنحن متضـامنون مـع هـذا الفن المنحـط بصـورة مطلقـة وفيـه تكمـن جميـع فـرص المستقبل ، فلنعمل على نصرته على القرون الوسطى الجديدة ،التى تهب فى قلب الغرب " (٢)

وقد كان اجتماع هذه الجماعة المتمـردة حـول فكـر البيـان ، تمهيدا لتأسـيس جمـاعـة " الفـن والحرية " فى ٦ يناير عام ١٩٣٩ ، وكانت قضية التمرد عندها أكـبر بكثـير مـن قضيـة الفن والثقافة فى نفوس أعضائها . كانت ثورة تمتد من الفـن إلـى الأخـلاق ومـن السياسـة إلـى الفلسفة وقد تصدت للأكاديمية والدكتاتورية وكانت تدافع عن حرية الفن والثقافة والنشر وكـان اتجاهها سياسيا تباشره بالفعل .

---

(١) مصطفى مهدى ، التصوير التشخيصى المصرى ، منذ ١٩٥٠ " رسالة ماجستير ١٩٧٨ ، ص ٢١٧ .

(٢) محمد سالم ، مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر، رسالة ماجستير، الاسكندرية، ١٩٧٥ ص١٠٢ .

وقد أقامت هذه الجماعة في عام ١٩٤٠ معرض " الصالون الحر " ويقول الناقد "بدر الدين أبو غازى" عن هذا المعرض " أنه كان ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق الذى كان يسود معارض القاهرة .. رأينا الرمال التى صاغها حبكة " جورج صباغ " الكلاسيكية واحاطتها رومانسية " ناجى " بالمعابد ، وتماثيل الكباش تتحول عند " رمسيس يونان " إلى عالم غريب زرعت فيه النساء كالأشجار الجوفاء ، والوجوه كحطام بشر يطل من " أرض إليوت الخراب " ، وشاهدنا موضوع " عروس النيل " الذى اتخذه " مختار " ذريعة لإبداع فن جمالى مصرى نابض بالحياة يتحول عند " كامل التلمسانى " إلى هياكل عظمية غريقة فى أعماق لاقرار لها .. كذلك أيضاً كان احتجاج " فؤاد كامل " فى لوحاته كالمنيفستو الثورى ، وكان ذلك خليط من أسماء مصرية وأجنبية تلاقت أعمالها فى هذا المعرض حول لوحة "ذات الجدائل" لمحمود سعيد فقد وجدوا فيها تلك الأنوثة الوحشية النافرة ." (١)

كان لمعرضهم الأول هذا .. بأعماله التعبيرية والسريالية وقع مدو وصارخ لم تتعوده قاعات العرض ولا جمهور المعارض التشكيلية فى ذلك الوقت وكان ذلك الوقع المدوى هدفا مقصودا تسعى إليه الجماعة وتؤكده . " فهم يهدفون إلى إثارة التعجب فى أذهان الجماهير لأن التعجب يقلقل المسلمات ولأن المفاجأة تهز استمرار أثر العادة وكل عرف راكد ، ولأن الصدمة توقظ صفات الفرد الايجابية ولقد هدفوا أيضاً إلى إثارة التعجب فى أذهان الجماهير ، ولأنه كثيرا ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والإجتماعية " (٢)

وقد توالت معارض الجماعة ، ففى مارس ١٩٤١ أقيم المعرض الثانى تحت عنوان " مناظر الخيال والحلم والمزاح العنيف " وفى مايو ١٩٤٢ أقيم المعرض الثالث ، وفى مايو عام ١٩٤٤ أقيم المعرض الرابع ، وقد جاء فى نشرته الدعوة الصريحة للإرتباط بالفن الحديث بكل إتجاهاته وليس السريالية فقط حيث يشير دليل المعرض إلى ذلك بقوله " لكى يقوم الفن الحر برسالته فى مصر لابد له من ربط نشاط شباب الفنانين فى مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون فيها الفن الحديث .. ذلك الفن العاطفى العاصف الذى لا يخدعه أى أمر مهما كانت صبغته الرسمية أو الدينية أو التجارية ذلك الفن الذى نحس بنبضاته القوية فى باريس ونيويورك ولندن والمكسيك حيث يكافح فنانون أمثال " بيكاسو Picasso " و " ديجو ريفيرا Diego Rivera " و " ليفنج بالن " وأيضاً " تانجى Tanguy " و " هنرى مور Henry Moor " و " ماكس ارنست Max Ernst " وفى كل مكان فى العالم يكافح رجال لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الانسانى تحريرا مطلقا . " (٣)

---

(١) بدر الدين أبو غازى ، تقديم كتاب رمسيس يونان ، الهيئة العامة للكتب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ص٤ .

(٢) كتالوج المعرض الثانى لجماعة الفن والحرية – القاهرة ١٩٤١ .

(٣) مصطفى مهدى ،التصوير التشخيصى المصرى منذ ١٩٥٠، رسالة ماجستير، القاهرة ١٩٧٨ ص ٢١٩ .

ورغم حماس هذه الجماعة " فإنها لم تميز بين العمل الفنى والعمل السياسى ليس من زاوية الهدف النهائى وهو الثورة ، بل من زاوية مجال الرؤية الابداعية ومشاكلها النوعية - فخلطت بين الوسائل ، ومن ناحية أخرى فإن مفهومها عن الحرية لم يتجاوز الحرية الفردية ، باعتبار الفرد هو القيمة الوحيدة الباقية ، ففصلت بين حرية الفنان وحرية المجتمع ولم تطرح على نفسها هذا السؤال : لمن تتوجه بفنها ؟ وكيف ! فإنها ظلت شعارا عاطفيا بعيدا عن الواقع ، لهذا سقطت فى أول اختبار على أرضه ، وإختيارها للسيريالية مذهبا فنيا كان رداء أوروبياً خالصا ألبسته عنوه للواقع المصرى دون بحث إمكانية تعايشه معه وهو نفس ما أدانته الجماعة من قبل بالنسبة للإتجاهات الاكاديمية الأوربية حين تبناها جيل الرواد . وصحيح أن السيريالية كانت لاتزال فى شبابها حين التزمت بها الجماعة ، إلا أنها نقلتها نقلا شبه ميكانيكى دون تضفيرها بالبيئة المحلية " (١) ومع ذلك كانت جماعة "الفن والحرية " بما نادت به من أفكار وما حققته من أعمال فى مجال الفن التشكيلى بداية لمرحلة جديدة فى تاريخ فنوننا التشكيلية .. وبداية لفترة جسدت صورة الواقع المصرى فى ظروف الحرب العالمية الثانية .

" وكانت أيضاً تحمل فى داخلها بذرة اجهاضها ثم انغماسها فى عالم الميتافيزيقيا ، وتتمثل هذه البذرة فى أن فكرها فى صميمه فكر مثالى يعيش فوق الواقع . " (٢)

وبالرغم من كل هذا .. فقد كانت الحيوية التى فجرتها الجماعة عاملا أساسيا فى دفع موجات جديدة فى تيار الحركة الفنية ، وفى الانفتاح على آفاق غير محدودة سواء على التيارات الفنية الحديثة أو على الواقع المصرى .

قد كانت هذه رؤية عامة لمفهوم جماعة " الفن والحرية " اتضحت فيها الأسس الفكرية التى ارتكزت عليها الابداعات الفنية المختلفة لكل منهم ، ويجدر بنا الآن أن نتناول فكر كل فنان على حدة لنتعرف على الابعاد النفسية والفنية التى أحاطت بانتاجه الفنى وسنتعرف فى الصفحات التالية على أهم سماته الفنية والنفسية .

---

(١) عزالدين نجيب ، فن التصوير المصرى الحديث ، القاهرة دار المستقبل العربى١٩٨٢ص٨٦

(٢) نفس المرجع السابق ص ٨٥ .

رمسيس يونان ١٩١٣ – ١٩٦٦

كان ظهور رمسيس يونان مع نهاية الثلاثينات ، بداية عهد جديد في تاريخ فنوننا التشكيلية المعاصرة ، وقد تلاقت عنده نهاية مطاف ، وبداية انطلاقة ، فكان من أوائل الذين أدركوا ضرورة إعادة النظر في تجربة الأعوام الثلاثين ، التي كانت وقتئذ هي كل عمر تاريخنا التشكيلي المعاصر ، " وكان من أوائل الذين ادركوا ضرورة خلق فن جديد يجسد ملامح الواقع الجديد .. واقع مصر في ظروف الحرب العالمية الثانية وواقع العالم ، وواقع عصر بأكمله . " (١)

لقد مهد الرعيل الأول للجيل الثاني ، وأنشأ القاعدة التي تتكون منها الشخصية المصرية ومع هذا فغالبا ما كان يسود هذه الفترة فن ناعم سهل لايعبر عن الحقيقة التي تعيشها الجماهير الكادحة المناضلة ، ولايتفاعل مع أحاسيسها ولا مع البيئة وأمانيها القومية .

" فقد جاء " رمسيس يونان " ليثبت بصورة لا تدعو إلى الشك عدم قدرة الجيل السابق برؤيته التقليدية ، على التعبير عن أبعاد الواقع الجديد وعن صراعاته العميقة الباطنة . كان دوره الأساسي هو دور الموقظ لعالم قد آثر الراحة ، عالم مازال مستغرقا في اجترار تجربة الماضي مازال أسير حلم " عودة الروح " هذا الحلم الوردي ." (٢)

لم يكن رمسيس يونان مصوراً فحسب ، بل كانت له نشاطات أخرى ، وفكراً خاصاً وكتابات متصلة بالفن ، وله كتابات عديدة ومن خلال كتابه " غاية الرسام العصري " الذي أصدره عام ١٩٣٨ كان في وسع المرء أن يشعر بمدى اهتزازات الواقع وتوتراته ، واقع يعيش حقا أيام انقلاب جذري وتحول عميق في مفهوم الفن ، وفي الرؤية التشكيلية ، بل وفي النظرة الشاملة إلى العالم (فغاية الرسام العصري هو أول دعوة واضحة للإرتباط بتيارات الفن الحديث ، ضرورة تفرضها روح العصر ، وتستوجبها ظروف تطور المجتمع في نفس الوقت ، كانت أول دعوة حقيقية للإرتباط باتجاهات الفن المعاصر التي ظهرت في أوربا فيما بعد التأثيرية ، كالاتجاه السيريالي هذا الاتجاه الذي سيواصل " رمسيس يونان " الدعوة إلى ضرورة قيامه في مصر ، في كل كتاباته المقبلة ، وهو الإتجاه الذي سنلمس ملامحه واضحة في كل الأعمال التي أتمها الفنان على امتداد الأربعينات ." (٣)

وقد وجد " رمسيس يونان " أن هناك استحالة لإبتعاد الفنان عن حقائق العصر ، فحتى النزعات والاضطرابات النفسية ما هي في جوهرها إلا حقائق بل ماهي في نهاية الأمر إلا حقائق ذاتية ، وهي المادة الضرورية التي يصوغ منها الفنان أعماله . لقد بدأت المرحلة السريالية عند " رمسيس يونان " وهو طالب في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة

(٣،٢،١) محمد شفيق " رمسيس يونان وجيل التمرد ، مجلة الفنون ، المجلد الأول ، العدد ٢ ربيع ١٩٧١ .

، وتعمقت بتعرفه على الشاعر " جورج حنين " من خلال جماعة " المحاولين الجدد " واستمرت تلك المرحلة حتى عام ١٩٤٧ تلتها فترة صامتة استغرقت حوالى عشرة أعوام وهى الفترة التى هاجر فيها إلى فرنسا .

وفى عام ١٩٤٨ أقام معرضا خاصاً لأعماله فى باريس ، وكتب عنه الناقد " جاك لاسين " المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس يقول : " إن رمسيس يونان " يسعى للكشف عن معانٍ خفية من وراء الألوان والخطوط ، غير أن الارادة تتدخل لدى هذا الفنان البارع حاملة إياه على خلق عالم خيالى متميز بشدة رقته الشاعرية " (١)

وقد اشترك " رمسيس يونان " فى بعض المعارض خارج مصر ، وبعد عودته إلى وطنه تحول إلى المرحلة التجريدية بعد أن قال " إن السيريالية قد ضلت سبيلها حين طمعت فى أن تكون فى الوقت نفسه عاملا من عوامل الثورة الإجتماعية " (٢) وهذا مغاير لرأيه من قبل ذلك بعشرين عاما حين قال " إن السريالية هى فى صميمها دعوة ثورية لثورة اجتماعية واخلاقية قبل أن تكون مذهبا فنيا " (٣) وأقام فى تلك الفترة معرضا جماعيا تحت عنوان " نحو المجهول " أقيم عام ١٩٥٨ وكرسها بعد ذلك فى كتالوج جماعى بعنوان " المجهول لا يزال " وزع فى العام التالى .

لقد قدم رمسيس يونان مدرسة حديثة من مدارس الرسم التى تزداد نموا وقوة وتجذب إليها الأنصار العديدين ، ألا وهى مدرسة " السيرياليزم " ومن الواضح أننا فى حاجة لتفهم " السيريالية " عند رمسيس يونان وكذلك موقفه منها ، فمثلما رأيناه يرفض النزعة الشكلية السطحية التى يمكن أن تتردى فيها " التكعيبية " فإننا نراه هنا أيضاً يرفض تلك المحاولات التى تتخذ من السيريالية وسيلة لاصطناع مظاهر فن متكلف خاصة وهى مدرسة جديدة ما زالت فى طور التجارب ، لم تتعرف بعد على ملامحها وحدودها وامكانياتها فى التعبير . إن يونان يرفض كل محاولات الايغال فى الاغراب وفى الغموض المصطنع ففى الاغراب المصطنع براعة العقل الواعى ومهارته ، بينما جوهر السريالية إنما يكمن فيما يعتمد على خيالات العقل الباطن ونزواته .

لقد رفض " رمسيس يونان " الاتجاه إلى الرسم الاوتوماتيكى الذى تفرع من السريالية وذلك لخلوه من عناصر التصميم أو الانشاء الفنى ، لقد رأى أنه إثارة واقلاق وليس فيه دواء أو علاج وهذا يتنافى مع جوهر السيريالية ؛ لأن السيريالية علاج لمشكلات العصر ،

---

(١) بدر الدين أبو غازى، تقديم لكتاب رمسيس يونان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٨ ص٥ .

(٢) رمسيس يونان ، دراسات فى الفن ، ص ٧٥ .

(٣) عز الدين نجيب ، فن التصوير المصرى المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص٧٩ .

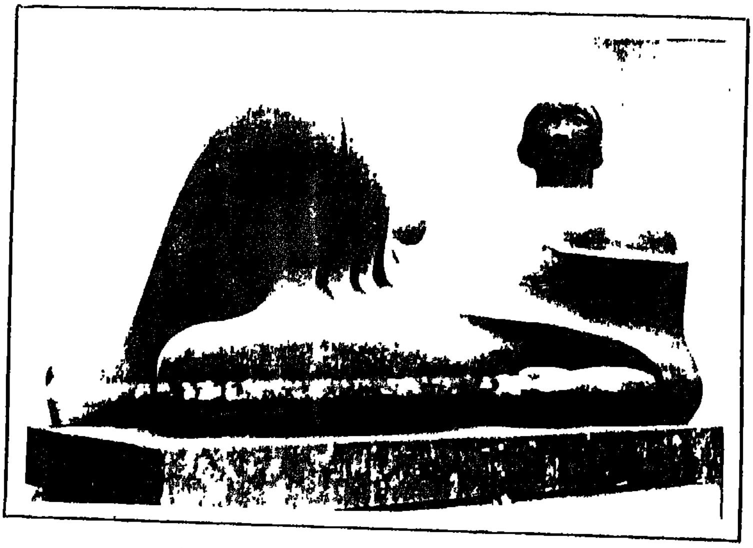
لذا يؤكد يونان أن السيريالية فى صميمها دعوة لثورة اجتماعيـة اخلاقيـة قبـل أن تكـون مذهبـاً فنياً .

كان رمسيس يونان داعية للفن الأوربى الحديث متجسدا فى " السيريالية " وكل ما بشغله فيها هو متانة الأداء الفنى وعمق الفكر فى بواطن الأشياء ، ويعتبر النحات الانجليزيى " هنرى مور " من أهم الفنانين الذى تأثر بهم يونان - انظر - شكل رقم {١} وكتب عنه عدة مقالات . يستند " بدر الدين أبو غازى " إلى ترجمة "رمسيس يونان" لفقرات يؤكد فيها " هنرى مـور " على أهمية عناصر التصميم المجرد وإمتزاجها مع العناصر الإنسـانية والنفسـية ليقـرر " أبـو غازى " أن هذا يفسر إتجـاه " رمسيس يونـان " فـى مرحلتـه السـريالية إلـى إحترام التصميم والبناء وتعبيره عن حقيقة خاصة ، عن رؤيا معتزلة داخل أعماقـه وهـو يفسـر أيضـاً عزوفـه عن " أوتوماتيه " التعبير عند طائفة من السـرياليين فهـو لـم يعـالج الرسـوم التلقائيـة إلا لمامـا، وكذلك لم يقنع بهذه الخزعبلات السيرياليه التـى تعتمـد إلـى الأثـارة عـن طريـق تجميـع أشـياء غريبة متناقصة فى مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها . فمن هذه الناحية هو أقـرب إلى الفنان السريالى " ماكس أرنست " شكل رقم {٢} فإبداعه ليس مجرد التفنـن أو الإبتكـار ، إنما هو ثمرة رؤى تـراوده يضـاف إليهـا فكـر يغـوص فـى بواطـن الأشـياء " (١) لذلـك فـإن رمسيس يونان لا يضحى فى مرحلته السيرياليه من أجل الغمـوض والإبهـام بالمعمـار والبنـاء فى العمل الفنى كما ضحى كثير من السرياليين " فهو فى بدايات تكوينيـه وقـف علـى كتابـات " روجير فراى " واتصل عن طريق أستاذه فى الفنون الجميلة " حمـزة كـار " بعـالم " سـيزان " الذى أحال الانطباعية إلى فن متيـن البنيـان كفـن المتـاحف وآمـن بوصايـا " اوزانفـان " ونهـج هنرى مـور " فـى المزاوجـة بيـن العمـل الفنـى وبيـن عنـاصر التصميـم المجـردة والعنــاصر الإنسـانية والنفسـية " (٢) ومـن أعمالـه السيريالية التـى يهتـم فيهـا بالبنـاء المعمـارى وإحـترام التصميم لوحة " العشق المفترس" شكل رقم {٣} وتتضح فيها نزوعه التحريفى بشكل المـرأة بنفس النزوع الذى يتناول به " سلفادور دالى Dali " تحريفاته للشكل الانسـانى وأيضـاً لوحـة " تفاعلات " شكل رقم {٤} الذى يظهر فيها تأثره الواضح بالفنان سلفادور دالى شـكل رقـم {٥} " وفى صورة " إمرأة مستلقية " شكل رقم {٦} . ونلاحظ أن رمسيس يونـان يعتنـى بالسـطوح والتحريفات فى صياغة الصدر وأجزاء الجسم مع تأثره بأعمال " هنرى مـور " النحتيه أنظر شكل رقم {١} وقد إحتفظ بهيئـه الوجـه بالشـكل المـألوف وإن كـان يصبغـه بمسـحة مأسـاوية تذكرنا بوجوه " جورج رووه " شكل رقم {٧} .

" كان رمسيس يونان السيريالى فنان بناء يحترم الشكل ويصبر علـى معالجتـه بـالتصميم العام لهيكله وبالإستكشاف البطىء الحذر لحبكة الألوان حتى ولو كان مجرد سبيكة من البياض

(١) سمير غريب ، قصة السيريالية فى الوطن العربى ، مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ اكتوبر ١٩٨٤ .

(٢) بدر الدين أبو غازى ، تقديم لكتاب رمسيس يونان ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٥ .



شكل {١} - هنرى مور - إمرأة مضجعه - نحت- ١٩٤٥ .



شكل {٢} - ماكس أرنست - نابليون فى الصحراء - زيت على تـوال ١٩٤١ .

والسواد . وهو يواجه لغز الوجود بفكره ووجدانه معا ويضع على اللوحة وفى أعماقها أزمة الضمير الحديث فى تعبير مأسوى يجسم دوامة الوجود " (١) فى هذه المرحلة التى اكتملت فيها شخصية "رمسيس يونان " الفنية ، ونشاهد مظاهر فن تصويرى مشحون بدراما فاجعة يخلط فيه الحلم بالواقع ، ويقوده خيال محموم تتصارع فيه شتى الرؤى ، تبرز فيه وجوه غرقى تندلع فيها إنسانية مرعبة ، تنادى فى يأس من ينقذها ، وأيدى تلتف حول الأجساد تعتصر رحيقها كالأفاعى المفترسة ، ونساء عاريات فى أجسادهن قسوة وتشنج حيوانى ، وأشجار تنبت فى صحراء قاحلة ذات اثداء ، وقبضات معروقة تمتصها الرمال لنسوة عجائز يلبسن " اليشمك " شكل رقم {٨} فى إختناق الموت الأخير .

وكانت أبرز أعمال هذه المرحلة لوحة " على سطح الرمال "عام ١٩٣٩ شكل رقم {٩} وفيها نجد أجزاء انسانية مزروعة فى صحراء وكأنها جذوع أشجار جافة من آلاف السنين تكاد تكون خاوية من لبها ، مع مقدمة اللوحة نجد أن جذع إمرأة وكأنه مصنوع من المعدن المفرغ والشعر ينبت فى الرقبة التى لا تحمل وجها عليها والثدى منقرة كأن السوس أكلها ، ومن اليسار نجد كف ليد مبتورة الأصابع وكأن السوس ناخرها ، وتظهر عروقها وأعصابها المشدودة وبجوارها وجه لشيخ كأنه من أرذل العمر يغمض عينا ويفتح الأخرى كأنه ينتحب وتوجد على هذه الصحراء بعض أوانى خزفية متناثرة ، وفى الناحية اليمنى نجد أيضاً كفا ليد تخرج من الأرض ، ونشعر بأن هذه الأشلاء رغم وجودها فى هذا المكان القاحل تريد الحياة رغم الموت التى هى فيه ورغم أنه على بعد أمتار نرى مياها ولكنها مياه لا تنبت .

لقد عبر يونان فى هذا العمل عن القضايا الإجتماعية والأخلاقية والسياسية ، واللوحة هنا كالحلم المزعج المفزع تنفر لرؤيته ، أشكال تناديك لإنقاذها .

واللوحة مرسومة بالقلم الرصاص ، والتكوين هرمى نحتى رصين ، والإيقاع موجود بترديد الأشكال داخل اللوحة ، والأشكال تأخذ الإتجاة القائم فهى تحرك العين حركة زجزاجيه داخل اللوحة والخطوط العرضية تظهر فى خط الأفق والأرض والخطوط فى اللوحة لينه وليست حادة . وإهتم الفنان بإظهار البعد الثالث فى اللوحة من خلال الرسم ودرجات الفاتح والغامق وأعتمد أيضاً على إظهار التجسيم فى الأشكال .

ومن أعماله السيريالية التكعيبية لوحة " إمرأة مستلقية " شكل رقم {٦} وهى من الأعمال التى تحمل خصائص نحتية تكعيبية تبدو فيها أمرأة متكئة تذكرنا بنساء " هنرى مور " شكل رقم {١} تنثنى الساقين والذراعين فى إنسجام وهى مستلقية فى بؤس وألم أمام سد هائل من السواد والقتامة ربما تكون قتامة السماء . تحيط بها الظلال الكثيفة من كل جانب وهى تذكرنا بشخوص " بيكاسو " البائسة ، وقد أهتم يونان بالكتلة والفراغ داخل

(١) بدر الدين أبو غازى ، نفس المرجع السابق ص٥ .



شكل {٣} - رمسيس يونان - العشق المفترس - زيت على توال ١٩٤٠ .



شكل {٤} - رمسيس يونان - تفاعلات - زيت على توال - بدون تاريخ .

تكوين اللوحة وهناك إحساس حي بالجسد البشرى مع كل التحريفات فى هذا الجسد الذى يتلوى ألما ورغبة .

فى هذا العمل تتبلور الرؤية الفنية عند " رمسيس يونان " فيلجأ إلى الخط والمساحة ليصيغ منها رؤيا جديدة تعتمد على التبسيط والاختزال ويبدو هذا واضحا من خلال الخطوط القليلة القوية التى تتحرك معها عين المشاهد وكذلك سعيه إلى التبسيطات اللونيه حيث قام بتلخيص مساحات الألوان إلى درجات الغامق والفاتح يظهر التباين الشديد بينهما .

وتبدو شخصيات يونان كما لو كانت خاضعة لفلسفة معينة ، أحيانا تغلف وجوهها الرخامية ملامح صامتة لكن هذه الوجوه الرخامية أختفت فى بداية مرحلته التجريدية " وقبل أن يصل إلى هذه المرحلة كان فى بحث دائب عن التعبير بشكل يحمل فى ذاته معالم إكتفائه وإكتماله شكل فيه البداية والنهاية يهديه إلى الوصول إلى كنه الأشكال ، تأمل الشجرة ولكن الشجرة عالم من حياة لها جذور فى الأرض وفروع فى السماء وتطلع إلى الجبل ولكن الجبل عالم غير محدود . " (١)

ويبدأ رمسيس يونان مرحلته التجريدية من بدايتها المبكرة التى يمكن تتبعها مع نهاية الأربعينات فى باريس حينما لجأ إليها متجنبا بطش قوى الدكتاتورية الرجعية المتمثلة فى حكومة إسماعيل صدقى . وفى باريس يبدأ التحول شيئا فشيئا وتختفى الأشكال التشخيصية من لوحاته لتفسح للغة الشكل الخالصه مكانها من أجل تجسيد رؤيا الفنان الجديدة ، لغة مصطلحاتها الخطوط والألوان والمساحات اللونية .

" لقد وجد يونان بغيته فى " الزلط " وابدع منه فى حبكة كلاسيكية نابضة بالحياة مجموعة من اللوحات بالقلم الرصاص .. غير أن إختيار رمسيس يونان يهدينا إلى إعتزاله .. ففكره قاده إلى عالم مغلق مجرد ، بدايته ونهايته كامنه فيه ، عالم لا يستجدى حياة ولا يعطى حياة ، أنه على نقيض فنان آخر مثل " برانكوزى " قادته رحلته عبر جوهر الأشكال إلى " البيضة " وهى شكل يكتفى بذاته ولكنه يعطى الميلاد والأمل والحياة ، ومن هذا الشكل خرجت منحوتات " برانكوزى " ناطقة بنبض تشكيلى أخاذ . " (٢)

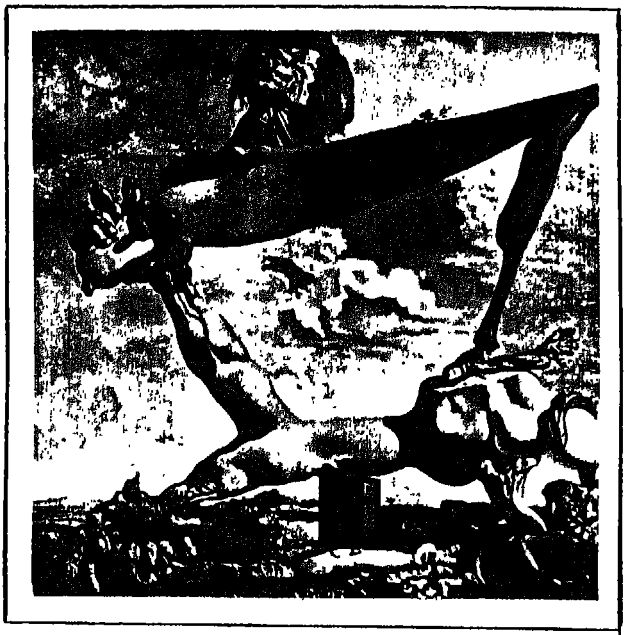
ويعود رمسيس يونان على أثر العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ومرة أخرى يعلن التمرد ويسعى إلى تجاوز أوضاع التناقص والمفارقات فى المفهوم التجريدى .

" ولقد بدأ تمرده مع رفض التجريديه الهندسية التى تحيل كل شيء إلى مجرد معادلات حسابية وعقلية جافة ، كما بدأ تمرده أيضاً من رفض التصوير الذى يعتمد على تجاور البقع

---

(١) بدر الدين أبو غازى ، نفس المرجع السابق ص٧ .

(٢) نفس المرجع السابق ص٨ .



شكل {٥} - سلفادور دالى - الحرب الأهلية - زيت على توال ١٩٣٦ .



شكل {٦} - رمسيس يونان - إمرأه مستلقيه - زيت على توال ١٩٤٥ .

اللونيه التى تلقى عن طريق المصادفة . وقد أراد أن يُخرج التجريدية من مأزق المفارقات بمحاولته التركيب بين وجهى العملة التشكلية الواحدة بجانبها الهندسى العضوى العقلى والوجدانى . " (١)

أن كل لوحة من أعمال هذه الفترة الأخيرة تحاول تجسيد تجربة فنية خاصة كل الخصوص ، فلوحة " طوطم " شكل رقم {١٠} التى تبدو فيها البقع القاتمة كالأشباح الهائلة التى تجدها تتراقص وتتمايل فى إحساس رجراجى ، إنما تحاول تجسيد تجربة مغايرة كل التغاير ، وتبدو هذه الأشكال المرتجلة والتهويمات الشكلية الأخرى وكأنها " سلويت " حيث نلاحظ أن درجة الإضاءة عالية خلفها .

وفى لوحة " نبع وصخور " شكل رقم {١١} سعى لتشكيل عالم مختلف كل الإختلاف عن ذلك العالم الذى تجسده لوحة " نذير العاصفة " شكل رقم (١٢) فالهدوء النسبى فى حركة البقع المنتظمة على المستويين الأفقى والرأسى فى " نبع وصخور " لا نجد له مثيلا فى خطوط " نذير العاصفة " الهوجاء الملتوية المندفعة المتفجرة كالحلزونات وموجات الفيضان .

" إن الأشكال فى أعمال هذه الفترة تبدو فى حالة صراع دائب وفى ديناميكية مثيرة مترجرجة مهتزة أبداً يبدو النور فيها متألقا لكنة نور درامى بل نور تراجيدى وكأنه تمزيق على سطح اللوحة والمساحات تلوح وكأنها تفر من وطأة النظام المحكم الهندسى لكن مع ذلك لا شيء فى اللوحة يعطى أى شعور بوجود هندسية مفروضة أو حتى محسوبة إن كل شيء هنا قد وجد ما يناقضه . " (٢) فنحن نحس بالإندفاع والعفوية من خلال الإطار الهندسى ومن خلال الحس العفوى . إن عالم " رمسيس يونان " التجريدى هو عالم باطن خاص ، عالم فيه شموخ الجبل وتوحده ، فيه رؤى بعيدة فى أصول الأشياء والأشكال ذلك العالم الذى جاء مشحونا بالتعبير غير المحدود والذى بدت فيه الصخور والأحجار والسهول المليئة بالتجاعيد كما لو كانت كائنات حية تصرخ بالتعبير الإنسانى برغم تجريديتها الكاملة .

---

(١) محمد شفيق ، رمسيس يونان وجيل التمرد ، مجلة الفنون ، المجلد الأول العدد الثانى ، ربيع ١٩٧١ .

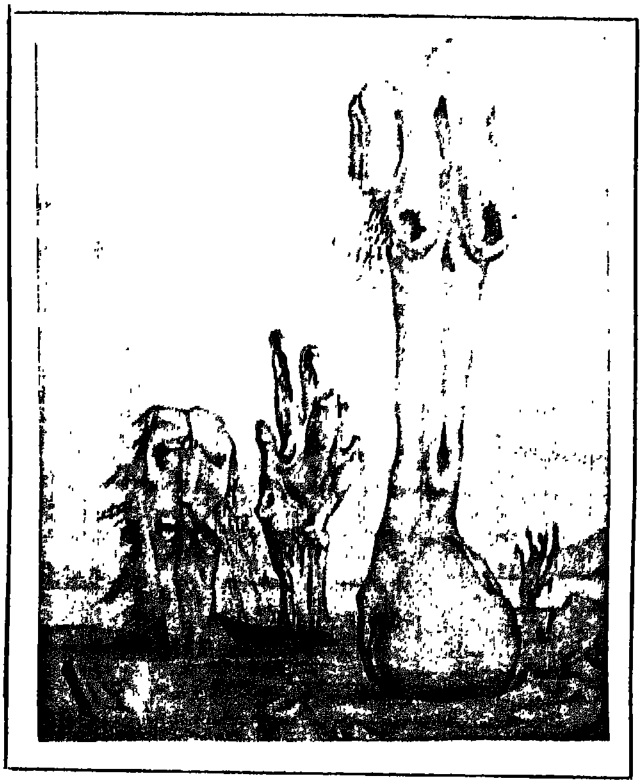
(٢) نفس المرجع السابق .



شكل {٧} - جورج روه - وجوه فى الكنيسه - زيت على تـوال ١٩٤٣ .



شكل {٨} - رمسيس يونان - عائله - زيت على توال .



شكل {٩} - رمسيس يونان - على سطح الرمال - رسم بالرصاص - بدون تاريخ.



شكل {١٠} - رمسيس يونان - طوطم - زيت على توال .



شكل {١١} - رمسيس يونان - نبع وصخور - زيت على توال .



شكل {١٢} - رمسيس يونان - نذير العاصفة - زيت على توال .

كامل التلمسانى

ولد كامل التلمسانى بقرية نوى مركز شبين القناطر بمحافظة القليوبيـة وأنتقل منها مع أسرته إلى القاهرة بعد ما أنهى دراسته الإبتدائية عام ١٩٢٥ وتنقلت الأسرة ما بين حلوان والجيزة ، دخل كامل مدرسة السعدية وتأثر بالأستاذ " يوسف العفيفى " مدرس الرسم بالمدرسة وحصل على الثانوية العامة فى عام ١٩٣٠ ، وكان كامل يتردد على قريتة لرسم المناظر ثم دخل كلية الطب البيطرى وإستمر فيها لمدة خمسة سنوات لم ينه فيها دراسته ورسب خلالها أكثر من مرة وترك الكلية عام ١٩٤١ ، وكان حبه للفن التشكيلى دافعا لترك كلية الطب البيطرى بدليل أنه فضل الذهاب إلى إفتتاح معرضة فى قاعة " جولدن برج " فى ميدان مصطفى كامل فى الوقت الذى كان يجب عليه أداء إمتحان نهاية العام فى كليته . وكان من أكثر شخصيات جماعة " الفن والحرية " تميزا ، وقد إعتمد على نفسة فى تكوينه وكان مثقفا يعرف فى الأدب والسينما والمسرح والفن التشكيلى وغيرها ، وكتب عدة مقالات عن الفن التشكيلى وهى سلسلة نشرها فى جريدة " دون كيشوت " بعنوان " الفن فى مصر " باللغة الفرنسية وله مقالات أدبية نشر منها الكثير فى مجلة " المجلة الجديدة " تحت عنوان " من الحياة والفن " ، وقام بإخراج فيلم " السوق السوداء " وهو من أهم أفلام السينما العربية ، وكان منضالا سياسيا وله مقالات سياسية وقعها بإسمه أو بأسم مستعار والبعض منها بدون توقيع ، وهذا إلى جانب دوره كفنان تشكيلى فى جماعة " الفن والحرية " .

توقف التلمسانى عن الرسم مبكرا عام١٩٤٥ وتحول بعد ذلك كلية إلى السينما ، بعد أن تأثر به بعض الفنانين فى تلك الفترة القصيرة من عمره فى الفن التشكيلى أمثال " انجى أفلاطون " التى شجعها على الاشتراك فى معارض الجماعة .

كان كامل التلمسانى شخصية قلقة وطموحة ، وربما لهذا السبب ترك النضال السيريالى عندما شعر بأن هذا الطريق يختنق فى مصر . كان حلمه أن تصل أفكاره إلى أكبر عدد ممكن من الناس . لهذا مارس وسائل عدة ثم إنتقل إلى وسيلة إعلام جماهرية وهى السينما .

ولقد وصفه أميه أزار بأنه " ولد من تمرد وغليان فترة الحرب العالمية الأولى، وعبر رمسيس يونان عن كامل التلمسانى الفنان التشكيلى عام ١٩٤٢ قائلا: " قد يكون التلمسانى ممثلا لكنه ممثل إنغمر فى دوره وتشبعت به دماؤه وشُحنت به أعصابه وتمخض به قلبه وذهنه ." (١)

كانت السيرياليه هى نقطة إنطلاق فى حياة كامل التلمسانى إستمرت زهاء عشر سنوات فقط حتى منتصف الأربعينات ، فيقول حسن التلمسانى " أن شقيقه كامل كان متأثرا " بجورج

(١) سمير غريب ، قصة السيريالية فى الوطن العربى ، مقالة مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ أكتوبر ١٩٨٤ .



شكل {١٣} – جورج رووه – محظية السلطان – زيت على تـوال .



شكل {١٤} – مارسيل دوشامب – الملابس البالية – زيت على تـوال .

رووه " وأنه كان فناناً ثورياً " (١) ومن الفنانين الغربيين الذى تأثر بهم أيضاً " مارسيل دوشامب " شكل رقم {١٤} وقد تأثر أيضاً بأعمال الفنان " مارك شاجال " شكل رقم {١٦} .

" تُظهر أعمال كامل التلمساني الأولى التى رسمها بألوان الجواش فناً عنيفاً وإحساساً دراميا متميزاً شكل رقم { ١٥} تتعانق التشنجات وصرخات اليأس . كان التلمسانى نفسه يقرر أن السواد والدمار والأشكال الممزقة والخطوط الحزينة الصارخة هى الصور الوحيدة التى يمليها على الفنان عالم غير متجانس تعيش فيه إنسانية مشوهة ". (٢)

ونجد فى صور التلمسانى وجوها كليلة مكدودة وأجساما ممتلئة بها لوعة محاطة بهالة من السواد وعيون تلمع بشرر التمرد رغم شدة الإعياء التى هى فيه ونشعر فى أعماله بشرود بين عواصف الحيرة والقلق والثورة ، ثم هذه العواطف المكبوتة السجينه وسط العظام والأصابع المتوترة ، ثم هذه الألوان التى رغم قتامتها تحتفظ فى أركانها ببريق حاد من الأضواء الدافئه هذا ما تقابلنا به ، بل هذا ما تفاجئنا به صور التلمسانى شكل رقم {١٥} وشكل رقم {١٧} ، وقد لا تسعدنا المقابلة ولكن المفاجأة تصدمنا.

أن هذا الجو الذى يشيع فى لوحات كامل التلمسانى ، يظهر كذلك فى رسومه إذ أنه يعتمد بالفعل على تأثير الصدمة على نفس المشاهد ، لذا فهو يحطم النسب المعتادة معتمدا على خياله الجامح ، ويقول : " آتين مريل " عن إبداع . التلمسانى السيريالى " إن الخواطر التى تجتاز نفسية التلمسانى وتسكب فيها ذكرياته المخزونة من الصور هى نفس الخواطر التى أوحت لكُتاب المآسي الأغريقية أقنعتهم المثيرة وخناجرهم المزدانة بالورود الحمراء التى تدمى الصدور المقدمة لها وتدمى الخواصر سريعه الخفقات ، وتدمى العيون المتعبة من رؤية النهار ، لا يستطيع الإنسان أن يحب التصوير لذاته فقط ، ويرفض الإعتراف بالرموز الجوفاء التى لا تقدر على المحافظة على كيانها .. إلا أننا نجد هنا شيئاً آخر مختلفاً هو صور التلمسانى التى نرى فيها غزارة الإلهام الروحى ، وأسراره التى تستحق التقدير .

وعلى الرغم من إمتلاء صوره بعناصر الهدم والتحطيم فإن القيم الفنية لهذه الصور ما زالت سالمة . " (٣)

ويبدو أن كامل التلمسانى كان متطرفا فى إستخدام عناصر الهدم والتحطيم هذه حتى أن " آتين مريل " يكتب " رغبة فى إرضاء أكثر الناس إعتدالا ، بدأت الشخصيات التى يرسمها التلمسانى الآن تكتفى بجرعات محددة من الشناعة لتزين الأم العيش المتوسط وذلك بعد أن كان التلمسانى يصور الوجه الإنسانى مزدانا بستة أزواج من العيون . بينما يقرر " رافوانه " لا بد لنا إما أن نقبل فن التلمسانى بحرفيته الكاملة دون أى تحفظ ، أو نرفضه على

(١،٢،٣) نفس المرجع السابق .



شكل {١٥} – كامل التلمسانى – بدون عنوان – مائية على ورق .



شكل {١٦} – مارك شاجال – باريس من النافذه – زيت على تـوال ١٩١٣ .

الإطلاق فمن علامات الضعف أن تمدح بأعتدال فالتحيز ضرورة لازمة "رافوانه " نفسه يقبل فن التلمساني .. لماذا ؟ لأنه يوصل إلينا فى هذه اللمحة السانحة من الحياة عواطف ستبقى دائما خارجة عن نطاق الزمن ، أننا نعترف به لأنه من حلقاته المتواصلة من الالام والتشنجات ومن جحيمه وطينته وتطرفه ، من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة تعسة تحاول الشياطين بخبثها ابعادها عنا طيلة الحياة وحتى ساعة الموت ، إننا نجد أنفسنا فى هذا الفن لأنه مبدع من روح مجردة مطلقة ، هذا الفن الذى يعرف كيف يخترق قلوبنا ليدمى فى صدوره ما بقى منها أن كانت ثمة ما بقى " (١) .

الغريب أن يتوقف التلمسانى عن الرسم عندما خفت كمية الرعب وازدحام الألوان فى لوحاته . وبدأ يمتثل للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتى ، مع الإحتفاظ تماماً بحسه العاطفى ، وتقديمه للشكل المؤثر للجروح الإنسانية . لكن يبدو أن التناقضات التى وقع فيها كانت تحتم تلك الهجرة التى حسمت تناقضاته فى نفس الوقت . فبينما وقف فى صف السيرياليه يدافع عنها محاولا الرسم بأساليبها ، كان ينادى " الفن فى خدمة المجتمع " والسيريالية تقول بأن الفن ليس خادما لأى شيء .

وقد هاجم التلمسانى الفن التجريدى و هاجم أيضاً " كاندنسكى " " لأن صوره مساوية فى تأثيرها لأى صورة من الصور التى تتبع طريق عزلة الفنان عن الحياة والمجتمع ... مجرد مساحات جميلة من الألوان وترتيب منسق للخطوط والأشكال والأحجام تختفى خلالها اللهجة المباشرة للكفاح ، والانعكاس المباشر للحياة وارتطامها وهذا الكلام هو نفس ما تنادى به الواقعية الإجتماعية ، وكان السيرياليون ضد هذه النظرية ، وهكذا كان لا بد أن ينتقل كامل التلمسانى إلى السينما ." (٢)

(١، ٢) نفس المرجع السابق .



شكل {١٧} – كامل التلمساني – وجوه – أحبار على ورق .

فؤاد كامل ١٩١٩-١٩٦٦

ولد فى بنى سويف وهو أحد تلاميذ يوسف العفيفى وكان تلميذا له فى مدرسة السعيدية الثانوية وهو أول من فتح عيون تلاميذه على الفنون البدائية .

وحصل فؤاد كامل على دبلوم المدرسة العليا فى الفنون الجميلة ودبلوم المعهد العالى للتربية الفنية ، وقد تلقى دروسه الفنية الأولى على يد أبيه الذى كان يعمل متخصصا فى رسوم الخرائط .

ولقد آمن فؤاد كامل منذ بدايته بأن الفن ليس تسجيلا بل خلقا ، وكان فى مقدمه من أسسوا جماعة " الفن والحرية " عام ١٩٣٩ ومن قبلها " جماعة الشرقيين الجدد " ١٩٣٧ . ثم " جانح الرمال " عام ١٩٤٧ والتى أقامت معرضا للأعمال الأوتوماتية فى نفس العام ، وكان من أهم المعارض التى شارك فيها عدا معارض الفن المستقل ، ومعرض " نحو المجهول " الذى أقيم بقاعة " كلوتورا " فى القاهرة عام ١٩٥٨ ومعرض " السيريالية الدولى " فى باريس عام ١٩٤٧ . وقد حصل على الجائزة الأولى فى معرض " الفنانين العرب " الذى أقامته جامعة " براديو " فى الولايات المتحدة عام ١٩٤٨ مثلما حصل على الجائزة الأولى فى بينالى الأسكندرية عام ١٩٦٨ .

" يرى الناقد " ديمترورياكوميدس " أن فؤاد كامل فى مرحلته السيريالية كان متأثرا " ببيكاسو " كما يرى أنه يكشف فى تكويناته غير التشخيصية عن حساسيته وحاسته الجيدة تجاه الألوان وخياله الخصب وأسلوبه المتين " (١) .

ولقد وجد فؤاد كامل فى السيريالية خيوط إجابة جديدة . فقد أتاحت له القدرة على التحرر من أسر الواقع اليومى . ولم يكن من أوائل السيرياليين المصريين فحسب بل ومن أقدم الممارسين لإجرأ تياراتها الذى عرف " بالأوتوماتية " وهو بهذا يتعارض مع رمسيس يونان الذى رفضها تماماً . ولقد عرض فؤاد كامل انتاجه التلقائى فى معرض " جانح الرمال " عام ١٩٤٧ ، " وهنا تتحرك يد الفنان مثلما فعل " اندريه ماسون " بمنأى عن املاءات العقل الواعى ذلك الرقيب الصارم الذى يلقى بتعبيراتنا شئنا أم أبينا إلى قوالب منطقية تحت طغيان العين العادية ، عين المنفعة اليومية ، وليس بغريب إذن أن يدعى فؤاد كامل للإشتراك فى معرض السيرياليين الدولى فى عام ١٩٤٧ بباريس " (٢) . وظل فؤاد كامل يعمل فى هذا الإتجاه مدة غير قليلة إلى أن إتجه كلية إلى التجريد المطلق جاعلاً من بقع ألوانه المتداخلة المتصارعة من ضربات فرشاته عالماً من الصراع الكونى . ويعتبر فؤاد كامل واحد من أهم الفنانيين المصريين الذين ساهموا بأعمالهم فى تشكيل ملامح الإتجاه التجريدى التعبيرى

---

(١) سمير غريب نفس المرجع السابق .

(٢) نعيم عطيه - فؤاد كامل موكبة فنية للعلم الحديث - مجلة الفكر المعاصر- مايو ١٩٦٨ عدد ٣٩ .

الذى مارسته مجموعة من فنانى جيل المصورين الثانى بمصر . ولقد تمسك على الدوام بأن يعبر فنه عن موقف فكرى قبل كل شئ وهو موقف فكرى صار إليه منذ طلائع حياته الفنية ، موقف فكرى فيه نمو وامتداد وليس فيه تخبط أو تهافت . " ولم يتخبط مثلما فعل الآخرون بين التجريدية واللاتجريدية ، لقد اختار طريقه الصحيح وما هدته إليه تجربته الذاتية واتفق هذا مع الموقف المعاصر وروح العصر ، ونرى فؤاد كامل يتخطى عالم المرئيات ويفصل مادة الفن عن صورته كى يقيم فيها الشكل المطلق على حد تعبيره وتذكرنا لوحاته التجريدية بأعمال الفنان " " جاكسون بولوك " مع فارق أساسى وهو أن الشحنة التعبيرية لديه تتجه نحو العوالم الذاتيةالعميقة فىالنفس والتى تُطلق فىالسراديب المطمورة فى الأغوارالبعيدة " (١) .

" ولقد وصل فؤاد كامل بفنه إلى " التعبيرية التجريدية " ثم إلى التجريدية البحته ماضيا بذلك إلى ضبط فنه بمعدل التطور الذى تجتاز ه صور الوجود فى وجدان الانسان الحديث . وصارت لوحاته من طوقا أبديا إلى يقين يستوعب الحقيقة كلها بكل تخبطاتها وصفائها ، وبكل مافى أعماقها من رعب كامن وفرحة لكل أستجلاء لغامض من غوامضها أيضاً " (٢) .

لقد أثارت خطوط وألوان فؤاد كامل وتوافقها فينا الاعجاب ، والذى أثارنا أكثر إيماءاتها إلى المجهول واحساسنا . لذلك لم يتفق فؤاد كامل مع " بيت موندريان Piet Mondrian " شكل رقم (١٨) من أن الحقيقة مجرد شكل ومساحة لأن فؤاد كامل يؤمن بأن الحركة فى العمل هى العامل الذى يتحكم فى الشكل والمساحة .

" والحركة على حد قول رائد تجريدي آخر هو الروسى " كاندينسكى Vasily Kandinsky " ١٨٦٨ – ١٩٤٤ هى جوهر روحى كامن خلف مظاهر الحياة كلها ، ولهذا فعلى خلاف أشكال " موندريان " ذات الثبات الأبدى جاءت أشكال فؤاد كامل مثل أشكال كاندينسكى شكل رقم (١٩) مع الفارق بطبيعة الحال جاءت دائبة الحركة لايستقر لها قرار لاشئ ساكن جامد حتى المكان مدلول وقتى . الحركة جوهر الكون . الحركة رنين ومضة ضوء عاطفة طاقة " (٣) لهذا كانت اللوحة عند فؤاد كامل تكوينا دائبا، أقرب إلى مدلول الطاقة منها إلى مدلول المادة .

إتسمت أعمال فؤاد كامل الأولى بمسحة من القلق فى وجوه شخصياته ورغم ماتبدو عليه أشخاصه من حواس مرهفة إى أنها فى حالة من الثورة والقسوة ، وقد التزم فؤاد كامل فى شخصياته بالتشريح العضوى مثلما فعلا " سلفادور دالى " .

---

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربي القاهرة ١٩٨٢ ص ٨٢ .

(٢ ، ٣) نعيم عطيه ، فؤاد كامل مواكبة للعلم الحديث ، مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٣٩ مايو ١٩٦ .

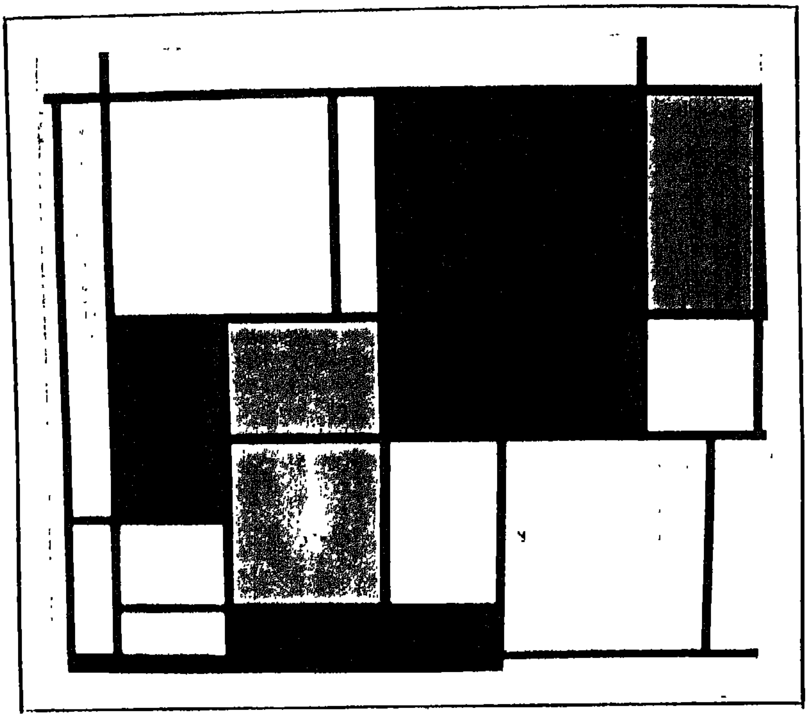
ويقول الناقد غالى شكرى " بدأ فؤاد كامل سيرياليا على استحياء من الرومانتيكية الكامنة فى الأعماق وعبرت لوحاته خلال الأعوام ١٩٣٩ ، ١٩٤١ ، ١٩٤٤ عن نفسها بالتطلع إلى المستقبل بمزج الحس الرومانتيكى الأصيل باللمسة السريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية ، فرؤوس الخيل ذات الدلالات " الفرويدية " عام ١٩٣٩ ورؤوس البشر ذات الأعين الجاحظة إلى المجهول عام ١٩٤١ والعاصفة الهوجاء التى تخرج السنتها المتلهبة لتغيظ الحلم النائم بكابوس الرعب عام ١٩٤٤ وهذه كلها تستلهم خطوطا ناعمة استسلمت كثيرا لبريق المنظور الواقعى وإن اكتسب بشطحات الخيال الرومانسى . فعلنا نجد فى هذه المرحلة أصابع الأيدى وشعر الرأس وعيون الوجه وقد التزمت بالرغم من الحلم السيريالى قواعد اللعبة التقليدية فى تصوير التشريح العضوى لأجزاء الجسم البشرى . " (١)

ومن أعمال الفترة الأولى لوحة "رهبان الرغبة " عام ١٩٣٧ شكل رقم {٢٠} وهى من مرحلته الأولى السيريالية حيث قام الفنان برسم حصان على يمين اللوحة فى حالة حركة واندفاع إلى الأمام رغم أن جسده متهتك ويظهر الذعر على وجهه من هول ما يجاوره ، فنجد خروج صدر إمرأة من قدمه الخلفية ورأسها فى حالة وجم وثبات وفى مؤخرته نجد إمرأة مبتورة السيقان فى حالة استغاثة ، وفى وسط اللوحة وجوه ليس بها اجسام ورغم ذلك تنبض بالحياة وكأنها انتهت من حالة الرعب الذى مر عليها من الدمار الموجود إلى حالة ذهول وثبات ، وفى يسار اللوحة نجد وجها لحيوان اسطورى ، وفى أسفل اللوحة نجد وجها مفزعا لإمرأة .. إنه كابوس من كوابيس الحروب التى تقطع فيها الاجساد ، ورغم ذلك كل شئ ينبض بالحياة ، كل شئ يتحرك فى سكون ، كل شئ فى حالة فزع من المجهول . ونلاحظ فى هذا العمل تقاربا شديدا بينه وبين لوحة " جرنيكا " للفنان " بيكاسو " شكل رقم {٢١} ويبدو هذا من خلال معالجة الخطوط والمساحات والمسوخ الآدمية والحيوانية التى تتصارع فى مساحة اللوحة وكذلك لجوؤه إلى عمل تهشيرات خطية فى بعض الأماكن وفى أماكن أخرى يعتمد على الخط الحر ليفصل بين مساحة وأخرى ويعتمد فى أماكن أخرى على مساحة اللون المسطح ، والإيقاع فى اللوحة يظهر من خلال وضع الكتل فى اللوحة التى تعطى فرصة للعين أن تتحرك داخل اللوحة دون الخروج من خلال اندفاع الأشكال من بعضها، اللوحة مرسومة بالأحبار على ورق.

ومن أعمال تلك المرحلة لوحة " حلم مرهق " عام ١٩٣٩ وهى مرسومة بالأحبار وقد رسم رأس لظرافة يخرج من أسوار مجهولة ، وفى يمين اللوحة نجد وجهاً لحصان فى حالة ثبات وسكون وتحته وجه لإنسان غير حى ، وفى وسط اللوحة تقف فتاة بملابسها ويظهر على وجهها ألم وتعذيب ، تقف فى حالة صمت بلا حركة تكاد تكون شبح من الأشباح التى تسكن أعماق الأرض ولاترى النور ومن أسفلها حيوان خرافى ذو قرنين يحمل نفس إحساس تلك

---

(١) سمير غريب ، قصة السيريالية فى الوطن العربى ، مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ ، اكتوبر ١٩٨٤ .



شكل {١٨} - بيت موندريان - لوحة رقم ٢ - زيت على تـوال ١٩٢٧ .



شكل {١٩} - كاندنسكى - تكوين ٢ - زيت على تـوال ١٩١٠ .

الفتاة . الكل يحلـم بـالخروج مـن الاطـار ولكنهـم عـاجزون مسـتكينون . اللـون الأسـود الموجود يسار اللوحة وأسفلها يوحى بالمجهول ولذلك نجد الفتاة فى حالة ثبات ووجوم من هـذا المجهول . العناصر فى اللوحة فى حالة حركة رغم السكون الموجـود بهـا والأشكال متجهـة جميعها إلى يسار اللوحة تكاد لو تحركت لخرجت من الجهة اليسرى من اللوحـة . الخطـوط فى اللوحة رأسية وتنتهى فى الجزء العلـوى مـن اللوحـة بخـط منحـن يذكرنـا بـالقبو . ومـع بدايـة الخمسينات بدأ فؤاد كامل يتخلص من النزعة التعبيرية الرمزيـة مـع اسـتمراره فـى السـيريالية وخيالها بينما بدأ فى تحطيم مقاييس التشريح .

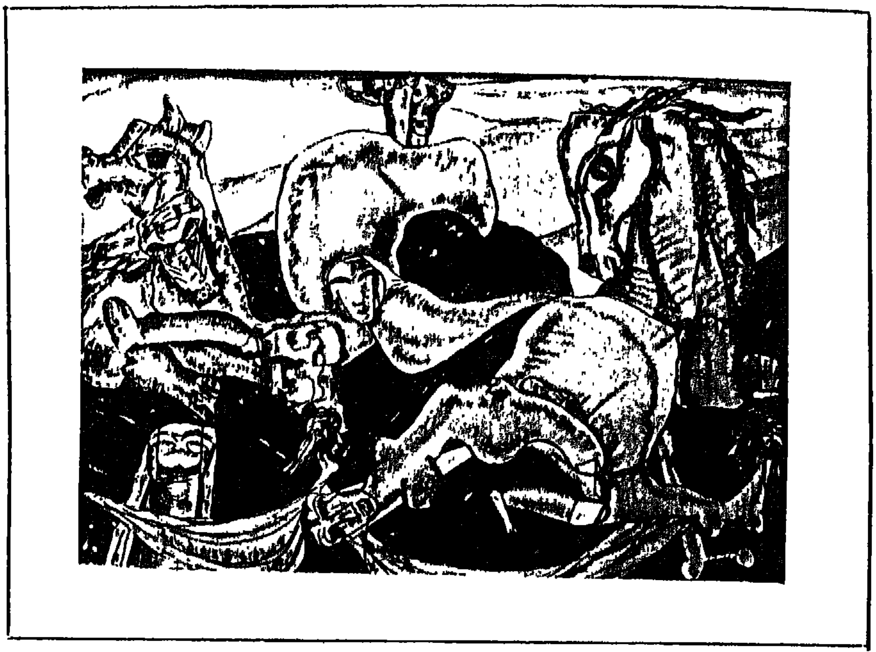
ويقـول النـاقد غـالى شـكرى " لا يفاجئنـا فـؤاد كـامل طيلـة الأعـوام ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ بتحوله عن الحلم الرومانسى ، وإنما هـو يوجـه أعمـق جهـوده إلـى الخيـال السـيريالى النقى من أوشاب الرومانتيكية والغنائية ، والملـوث بطيـن الفـزع مـن المجهـول . لقـد اوشـكت الشباك أن تصيد شيئا وكالرعب الذى إستولى علـى العجـوز فـى قصـة " همنجـواى " والقـرش الذى يأكل سمكتة الكبيرة . إستولى الرعب على فؤاد كامل بل لعله خاف أن يكون هناك صيـد على الاطلاق . هكذا تتحطم كافة المقاييس التشريحية دون وجل فى لوحات تلك الفترة وتختفى رؤوس الخيل لتبرز رؤوس البشر . فالإنسان الحضـارة وليس الانسـان العضـوى هـو محـور التراجيديا التى اكتشف الفنان بعضا من أهوالها " (١)

ومن أعمال تلك الفترة لوحة " المرأة والوردة " عام ١٩٥٤ شكل رقم {٢٣} وهى من بداية مرحلته التجريدية المتأثر فيها " ببيكاسو " ونجده رسم فـى يسـار اللوحـة مـن أعلـى وجه لإمرأة قام فيه بالتسطيح وتحديد العيون والأنف باللون الأسـود، وفـى يميـن اللوحـة رسـم وردة باللون الأخضر وفى أسفل اللوحة رسم بعض الأوانى الزجاجية بشفافية مع خلفية اللوحة وقام بترديد اللون فى أماكن كثيرة من اللوحـة وأيضـاً ترديـد اللـون الأسـودفى بعـض الأمـاكن وتحديدالأشكال فى أماكن أخرى وترديد اللون الأبيض المشـوب بـاللـون الأزرق الذى أحـدث إيقاعا داخل اللوحـة ، وقد قام بتحديد بعض المساحات اللونية باللون الأوكـر واللـون الأبيـض الذى حدد به اللون الأخضر الموجود فى أوراق النبات .

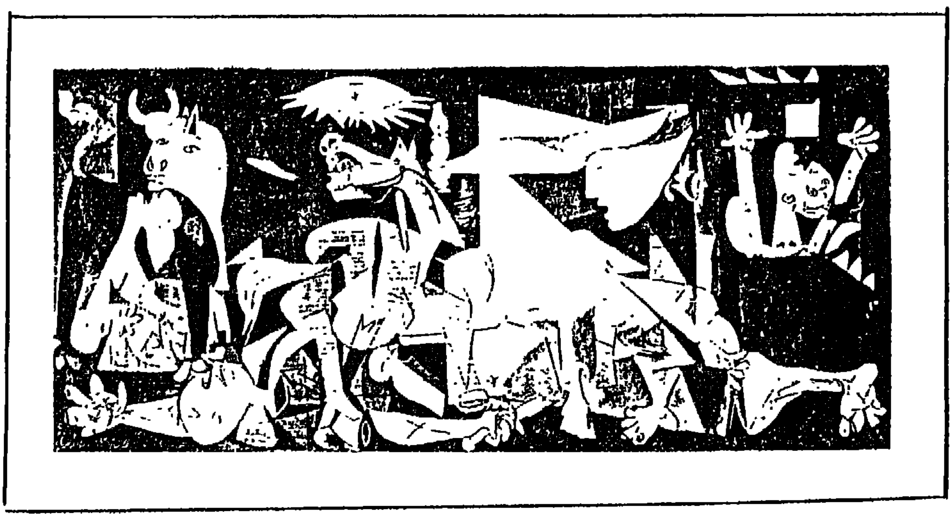
ومن أعمال تلك الفترة أيضاً لوحة " بدون عنوان " عام ١٩٥٦ شـكل رقـم {٢٤} وهـى من مرحلته السريالية المتأخرة ونجد فيهـا إمـرأة مضطجعـة فـى أسـفل اللوحـة ، وقـام بعمـل تحطيم فى تشريح الرأس التى أصبحت عبارة عن قطعة من القماش المشدود علـى حـائط ومـن خلفها نجد إمرأة معلقة من ظهرها ، فهى فى حالة إرتخاء فى وسط اللوحـة تقـريبـا ، وفـى خلفية اللوحة نجد تـلالا لجبـال وسفينة يوحيـان بـالأمل، ويمـيـن السـيدة المضجعـة والمعلقـة

---

(١) نفس المرجع السابق .



شكل {٢٠} – فؤاد كامل – رهبان الريبة – أحابر على ورق ١٩٣٩ .



شكل {٢١} – بيكاسو – جرنيكا – زيت على توال ١٩٣٧ .

يوجد كأس وعلى يسار اللوحة نرى شاهد قبر ونجد على اللوحة بعض الخطوط المرسومة بشكل عشوائى وهى تمهيد لمرحلته التجريدية واعتقد أن هذه الخطوط دلالة على عزل هذه الشخوص المحطمة . إهتم الفنان فى هذه اللوحة باظهار البعد الثالث من خلال الأشكال وأيضاً إهتم بالتجسيم ويظهر ذلك جليا فى السيدة المعلقة ، ويعتبر الخط العنصر الأساسى فى اللوحة حيث قام الفنان برسم اللوحة بالحبر الصينى . إن ترديد العناصر الكأس والجبال والسفينة وشاهد القبر والشمعدان أمام المرأة المضجعة بالتناوب مع الشخوص الموجودة أحدث نوعاً من الحركة داخل اللوحة مما أعطى فرصة للعين أن تجوب داخل اللوحة دون الخروج منها . ومن الملاحظ أن بقع اللون الأسود وترديد العناصرقد أحدث أتزاناً فى تكوين اللوحة .

ومع نهاية الخمسينات بدأ فؤاد كامل فترة التحول إلى التجريد المطلق حين تخلص من أصول العالم السيريالى وترك الحيز التشكيلي للمساحات والخطوط والأشكال المجردة . وعن هذه المرحلة لفؤاد كامل وهى المرحلة التجريدية يقول : " إن صورى مهما كبر أو ضؤل حجمها ، عشق وعجب ومغامرة ، اتخطى بها عالم المرئيات ، وافصل مادة الفن عن صورته ، كى أقيم فوقها الشكل المطلق استكشف به عالم المجهول ، يترائى لى وأنا أول من أدهش له عندما أخلع نقاب الزركشة والوشى وأحطم اليقين الرياضى والبناء الهندسى ، أجد نفسى واجما أمام قدر متربص وكون صامت لكى أقترب من سراديب مطمورة كامنة فى الأغوار البعيدة ، من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر .. ذلك الصراع بين الذات الحر والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحاتى " (١) .

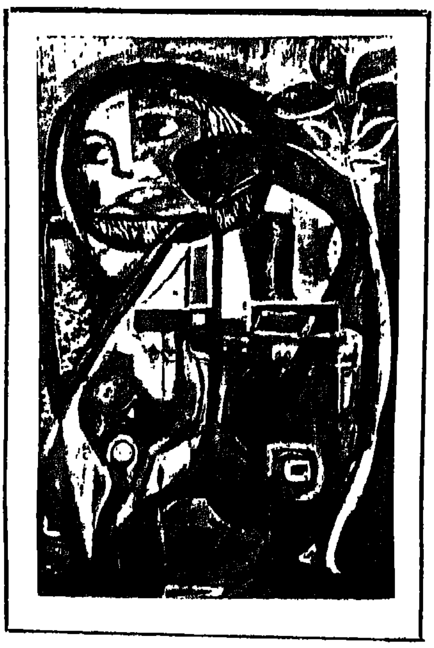
" إن فى تصاوير هذا الفنان احساس قلق بلا حدودية العالم ، وتجاوزه لكل المقاييس بضخامة التركيب الكونى وبضآلة الوجود الفردى إلى جانبه . ليس الفرد العتيد مركز الكون عند فؤاد كامل ولهذا فإنه وهو الانسان الصغير ، يجد ضرورة ملحة فى أن يجول هذا الوجود الرحب وأن يعبر عن هذه الرحابة وعن هذاالاتساع اللانهائى وهذه الطبيعة المترامية الأطراف . لأن الكون لا أبعاد له ، فإنه يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها ، ويحرك فرشاته على اللوحة فى كل الإتجاهات تعطى هذه الطريقة ديناميكية للعمل تسرى فى ثنايا الكائن فتثيره وتطلقه فى تحرك يمينى يتفجر بعنف أو تحرك فى يسار يتماوج فى رتابه ولين ولذلك كان عنصر الشكل حجر الزاوية فى أعماله الأخيرة . إن تصوير فؤاد كامل فى هذه الفترة عناد صاخب وقلق وحالات من التهتك والتمزق والتفجر والتشتت والتجمع والتراكم والترسيب والشد والجذب والبسط والقبض مترادفات بلا حصر تلتقى فى النهاية عند كلمة واحدة وهى { الخلق } . ويتحدث فؤاد كامل عن جانب من فكره

---

(١) سميرلطفى واسيلى،التعبيرية فىالتصويرالمصرىالمعاصر، رسالة ماجستير القاهرة ، ١٩٨٠ ص١٦٢ .



شكل {٢٢} - فؤاد كامل - حلم مرهق - أحبار على ورق ١٩٣٩ .



شكل {٢٣} - فؤاد كامل - المرأه والورده - زيت على تـوال ١٩٥٤ .

الإبداعى فيقول بلغة كهنوتية علىّ وحدى أن أنطلق فى الظلام أتضرع إلى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق .

وذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحات فؤاد كامل ، نسيج النفس وإشتهاءاتها ، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم ، نسيج التموجات والتعرجات عندما تتقمص بذرة الحياة الأولى وتبعث النور والطاقة فى شظايا الصخور البلورية فى حبيبات الرمل والطين فى رزاز المطر فى عروق الرخام . ويشكل العمود الفقرى لجميع أعمال فؤاد كامل ثالوث مركب من التناقضات فالنور والظلام يشكلان أحد أضلاع هذا المثلث والحركة والسكون يكونان الضلع الثانى والمادة والأثير يكونان الضلع الثالث بينما يعبر الطلاء الكثيف والعجينة الدسمة عن كثافة المادة وثقلها ، وتتمدد الأرضيات الملساء ذات اللون الأزرق الشفاف لتعبر عن دقة الأثير . فالفنان يختار من ألوان الطيف جميعا اللون الأزرق ويستخدمه فى مضمون وظيفى غاية فى العمق إذ يبسط فى خلفيات اللوحة بلا قوْام بلا شكل كالفراغ الأثيرى الأجوف كاللانهاية الزرقاء التى تسبح فيها الأفلاك وماعليها وعندما يقول الفنان فؤاد كامل أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى فإنه يشير بذلك إلى البطل الحقيقى فى أعماله وهو الصدفة " . (١)

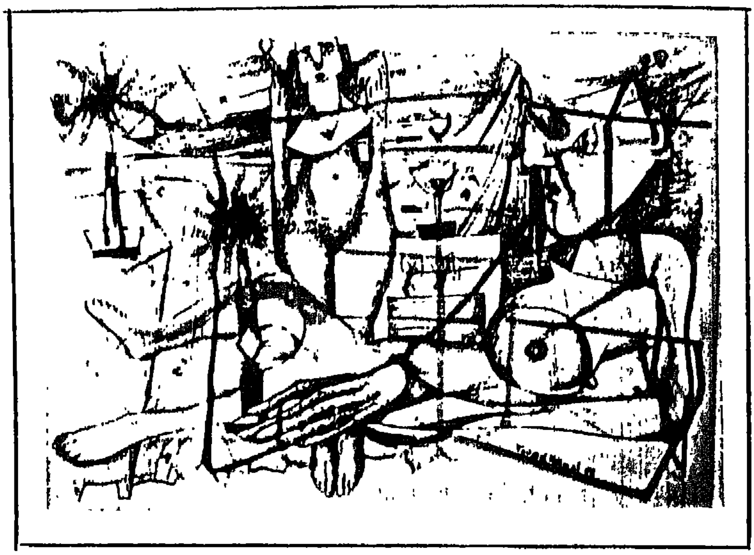
ففى شكل رقم {٢٥} " يبدو فؤاد كامل وكأنما يحاول تثبيت حالة عالية من التعبير على الاسطح فى قمة فورانها ، وذلك بتطويعه للصدفة التى تصنعها انتشارات اللون الملقى هكذا على السطح والمتداخل فيما يشبه الارتطام مؤلفا من ذلك عوالما شديدة التعبير ودون مباشرة ".(٢)

نستنتج من ذلك أن جماعة " الفن والحرية " شجعت كثير من الشباب على الخروج من التقاليد الاكاديمية والتأثيرية ويرجع الفضل لهذه الجماعة فى البحث عن أساليب فردية ذاتية " وكان تأثير " الفن والحرية " مثل حجر ضخم يلقى فى نهر راكد يصنع مكانه موجات متتابعة تظل تتسع وقبل أن تتلاشى تلقى فى النهر أحجار أخرى تخلق حولها موجات جديدة .. هكذا يتجدد تيار الحركة الفنية " (٣) ... ونستطيع القول أن جماعة " الفن والحرية " قد هيأت الطريق لجماعة " الفن المعاصر " وجماعة " الفن الحديث " .

---

(١) حسين بيكار ، مع المطلق والرمز ، مقالة مجلة المجلة ، القاهرة ، عدد ١٢٦ يونيو ١٩٦٧ " بتصريف "
(٢) فاروق بسيونى ، تاريخ فن التصوير المصرى الحديث ، رسالة ماجستير ص ١٩٥ .

(٣) عزالدين نجيب، فجر التصوير المصرى المعاصر ١٩٠٠- ١٩٤٥ القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٢ ص ٨٦.



شكل {٢٤} - فؤاد كامل - بدون عنوان - أحبار على ورق ١٩٥٦ .



شكل {٢٥} - فؤاد كامل - بدون عنوان - زيت على خشب .

الفصل الثالث

جماعة الفن المعاصر

جماعة الفن المعاصر

تكونت جماعة " الفن المعاصر " عام ١٩٤٦ ووضح أنها استفادت من تجربة جماعة " الفن والحرية " مع الاضافة لها حين تبنت الدعوة لفن مصرى معاصر يقوم على أساس من الأساليب الحديثة التعبيرية والسيريالية مع توجه تلك الأساليب وجهة تلتزم بالواقع المصرى ، بحضارته ، وتراثه ، وواقعه المعاصر أيضاً . فكانت بذلك أشبه بحركة تمصير للإتجاه السيريالى الذى عرفته مصر على أيدى جماعة " الفن والحرية " بأشكاله وروحه الأوربية الغربية على الثقافة المحلية .

" ويشير " حسين يوسف أمين " رائد هذه الجماعة إلى أنه قد شرع فى تهيئة أعضائها لحمل المسئولية التى تتمثل فى احياء فن قومى ، معاصر قائم على وجهة النظر الحديثة ، التى تعمل على تحرير الانسان ، على أن يكون ذلك الفن له روح مصرية تضرب فى أعماق التاريخ الشعبى " (١)

كان معرضهم الأول نهاية لمرحلة بدأت بتجمعهم حول "حسين يوسف أمين " مدرس التربية الفنية بمدرسة فاروق الأول ١٩٣٧ والذى كان من ورائهم طوال فترة تكوينهم السابقة لمعرضهم الأول وفى مايو ١٩٤٦ كانت الظروف أكثر ملاءمة لأن يقدم فنانو هذه الجماعة معرضهم الأول بمدرسة الليسية عام ١٩٤٦ . " وقد أطلق على المعرض الأول لجماعة " الفن المعاصر " عام ١٩٤٦ معرض " انفجار الخوف " وذلك لأن جميع الأعمال التى عرضت كانت تعطى إحساساً للمتفرج بأنه انتقل ليعيش فى الجحيم الذى تخيله " دانتى " القلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المألوف وغير المتوقع تسببت فى الدهشة والتساؤل وميزت هذا المعرض عن غيره من المعارض الأخرى فى ذلك الحين . " (٢)

وتتضح أفكار هذه الجماعة من بيانها الأول الذى صدر عام ١٩٤٦ ونصه كما يلى " تتفاوت قيمة العمل الفنى بقدر ما تختلف نسبة امتزاج الفكر والإحساس معا، والفنان بعيد عن كل القمم التى يامل الوصول إليها مالم يطو فى نفسه الفيلسوف، وهو راقد بعيد عن روح عصره مادام يسجن نفسه مع القيم التشكيلية أو الأوضاع الجمالية التى تنطوى على نفسها فتطوى معها الفنان فى جمودها الأبدى أو أبراجها العاجية .. وإن الدعامة التى بنينا عليها مثاليتنا نحن جماعة " الفن المعاصر هى الصلة الوثيقة بين الفكر والفن واعتبار كل من التصوير والنحت والموسيقى والأدب وسيلة لنقل فلسفة ما " (٣) ويركز هذا البيان

---

(١) مصطفى مهدي التصوير التشخيصى المصرى، رسالة ماجستير - ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ٢٢٣ .

(٢) صبحى الشارونى ، عبدالهادى الجزار فنان الأساطير ، الدار القومية للنشر، القاهرة ، ١٩٦٦ ص١٢ .

(٣) إلان وكريستين رسيون ، عبدالهادى الجزار فنان مصرى ، دار المستقبل العربى ، ١٩٩٠ ص ١٥٨ .

على الصلة الوثيقة بين الفن والفكر واعتبار أن الفنون وسائل لنقل الأفكار الفلسفية وأن الدافع إلى الرسم هو محاولة خلق قيم جديدة غير التى إعتادها الناس . ويؤكد أن الفنان لا يستطيع أن يصل إلى القمة إلا إذا كان مفكرا أو فيلسوفا فى نفس الوقت . ويحبذ البيان الإتجاه السيريالى الذى يقف بجانب الفكر الحديث ، أن أهدافه ترمى إلى عكس ماتحققه الفنون السطحية الشكلية الخالية من التأمل الفكرى والتى تتجاهل أسرار الحياة . لقد قدم حسين يوسف أمين المعرض الثانى للجماعة عام ١٩٤٨ بالبيان التالى " إننا نستطيع أن نلمس الفرق الجوهرى بين الفن المعاصر والفنون الأخرى القديمة التى كانت كل منها لا تتفق إلا مع روح العصر الذى عاشت فيه تلك الفنون التى كانت وليدة ظروف اجتماعية خاصة لاتتمشى الآن مع رغبة الانسان فى التطور الحديث الذى يتطلع إليه . لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى تدل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور . " (١)

يقول حسين يوسف أمين " والعارضون فى هذا المعرض مجموعة من الفنانين شق كل منهم طريقه لنفسه ، وسلك المدرسة والإتجاه الفنى الذى يتلاءم مع كيانه الشخصى الكامل فى ذاتيته دون أى إفتعال أو اكتساب مقصود دخيل عليه . فشخصيته أو مؤهلاته الذاتية هى التى حددت نزعته فى قمة تكاملها ولذلك لم يخضع إنتاجه للأكاديمية الميته التى لا تهتم إلا بمظاهر صفات المدارس الفنية العميقة . بلغ هؤلاء العارضون درجات متكاملة فى اتجاهه أكثر من البعض اللآخر وإن كان البعض يحمل فى نفسه اتجاها قد يكون أقوى .

فسمير رافع فنان سيريالى فى إنتاجه نظرة فلسفية عاطفية عميقة ، تتعدى حدودها مظاهر تأثير البيئة ، فهو يتحدث بوجهه نظره كإنسان يعبر عما يعانيه من عواطف وفلسفات إزاء العالم فى مجموعه كوحدة متماسكة شاملة ، فى لون جارف حازق من التعبير يظهر فيه تأثير الأفق الثقافى الواسع الذى يعيش فيه الفنان بكيانه . وهو ديناميكى النزعة ، يتناول مظاهر الطبيعة كوسيلة للتعبير عن حالة معينة ويرى الوجود فى حركة دائمة وتفاعل مستمر مع العقل البشرى . "وعبدالهادى الجزار " : أكثر إلتصاقا بالطبيعة المجردة التى يتناولها بعمق منذ أن إجتذبته عند بدايتها مجردة من أثر العقل البشرى ، وراقب الانسان كيف نشأ ، وعاش ، وكيف سلك طريقه من هذه البداية .

" وماهر رائف " : يشق الطريق التى شقها الجزار لنفسه ويعكسها على موضوعاته التى يستمدها من واقع البيئة فى ادراك عميق بالعلاقات الجوهرية المشتركة بين العناصر الطبيعية المختلفة .

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٣ .

" وكمال يوسف " : فنان متجول متنقل فى نزعاته الفنية . فبينما نراه بحكم ميوله الهندسية يسجل القيم المعمارية فى الطبيعة ونراه أيضاً يميل إلى أن يجوس بحسه وعقله خلال الموضوعات الإنسانية والمشاكل النفسية يحللها على ضوء من نظريات علم النفس .

" وسالم الحبشى " : يجنح إلى السيريالية ويميل إلى استعمال الرموز المعنوية ويغير مدلولات العناصر ويكيفها تبعا لحلمه وخياله الرومانتيكى القصصى . وبانتقالنا إلى "إبراهيم مسعودة" و"محمود خليل " نواجه لونا آخر عاطفيا مدعما بثقافةعصرية، فإبراهيم يرتفع عن الشاعرية المألوفة فى بساطتها وسذاجتها فى روحانية عميقة صافية. و"خليل" يملك نفس هذا الإتجاه الشاعرى ولكن فى خيال شرقى موسيقى حالم يمتاز بالبراءة اليافعة بعكس مايتصف به "ابراهيم" من عمق ونضوج " .(١) ولقد عرض أعضاء هذه الجماعة بجمعية الشبان المسيحيين فى عام ١٩٤٩ ، كما اشتركوا فى نفس السنة فى معرض " فرنسا – مصر " بباريس حيث التقى بأعمالهم الناقد البلجيكى " فليب دار سكوت " وكانت هذه المناسبة حافزا على دراسة الحركة التشكيلية فى مصر التى ضمها كتابه " موصورو ونحاتو مصر الحديثة " . إذا كانت سنة ١٩٤٩ هى نهاية معارضهم الجماعية إلا أن الجماعة ظلت حتى عام ١٩٥٤ تقدم عددا من فنانيها فى معارض فردية أو ثنائية .

لقد أخذ فنانو هذه الجماعة من جماعة الفن والحرية تمردها على الأكاديمية وميلها إلى المدارس الفنية الحديثة فى الغرب وخاصة السيريالية لكن منطلقهم إليها كان هو الموضوع الشعبى " حيث إستطاعوا أن ينفذوا إلى ماوراء الظواهر الخارجية فى الحياة اليومية وأنماط السلوك ، وأن يرجعوها إلى مخزون العقل الباطن الجمعى وليس الفردى كما فعل فنانو جماعة " الفن والحرية " ، لذا اقتربوا من عوالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها " . (٢) لقد قامت هذه الجماعة بتمصير السيريالية الأوربية من خلال استغلال الفسيولوجية الشعبية المصرية تلك التى تبدو منذ العصر الفرعونى حتى القرن العشرين ، وإن كان لإستخدام الرموز الشعبية فى أعمالهم لا يعنى تناولها من خلال الفطرة ، والحس اللاشعورى وإنما كان استخدام الرموز الشعبية فى صورها رد فعل لوعى شديد وحركة الفكر والفن المعاصر . على أية حال فإن السيريالية بمعناها الاصطلاحى الضيق لم تكن سوى مرحلة ، يشهد قصرها على أن القيمة الاساسية فيها تتمثل فى الانفصال التدريجيى عن الأكاديمية التى جعلته ممكنا، ويصبح الطريق مفتوحا أمام تجارب جديدة ومن بينها تجربة جماعة " الفن المعاصر "

---

(١) حسين يوسف أمين ، كتالوج المعرض الثانى لجماعة الفن المعاصر ١٩٤٨

(٢) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ٩٨٢ ص٨٧

حسين يوسف أمين ١٩٠٤ - ١٩٨٠

ولد حسين يوسف أمين بالقاهرة ، وفى عام ١٩٢٤ رحل إلى أوربا وقد ذهب إلى فرنسا وأسبانيا والبرتغال واستقر بعد ذلك فى أمريكا الجنوبية وبصفة خاصة فى البرازيل . حصل حسين يوسف أمين فى إيطاليا على دبلوم الفنون الجميلة من أكاديمية فلورنسا ، وعاد إلى مصر عام ١٩٣١ حيث أنشأ عام ١٩٣٧ حلقات فنية مع يوسف العفيفى وأصبح واحدا من رواد الابداع لإتحاد اساتذة الرسم ومنذ ذلك الحين وهب نفسه كلية لتكوين الشباب الموهوب بمدرسة " فاروق الأول " حيث أسس منهم جماعة " الفن المعاصر " . وقد بدأ حسين يوسف أمين بعرض أعماله منذ عام ١٩٣١ فى صالون القاهرة واشترك فى عديد من المعارض العالمية منها "بينالى فينيسا " و فرنسا والقاهرة . ويشير الناقد ايميه ازار إلى أهمية دور حسين يوسف أمين فى الارتقاء بتدريس التربية الفنية فيقول " لقد صنع حسين يوسف أمين معجزة الرسم المصرى حيث استفاد من المناهج التى وضعتها المؤسسات العالمية المعنية بمناهج التربية الفنية لتكوين تلاميذه . وجدير بالذكر أن هذا الرجل كانت له دراية بمدارس الرسم فى فرنسا وإيطاليا وأسبانيا والبرازيل كى يبين ميله الفطرى فى اكتشاف المواهب . هذا الصبر المهيب الذى اتبعه مع بعض تلاميذه من المدارس الثانوية وحتى بعد التحاقهم بكلية الفنون الجميلة ، وقد أسفرت طريقته على اكتشاف شخصية التلاميذ ، وبعد ذلك لم يكتف بالحماس الذى كان ينشره بين تلاميذه من خلال الاجتماعات التى كان يعقدها فى منزله الصغير المعزول فى منطقة الهرم والتى أعطت ميلادا لجماعة " الفن المعاصر " التى أصبح فيها الفنانون جميعهم ذوى مكانة مرموقة " (١) ولايكفى أن نقول أن حسين يوسف أمين قد كون مجموعة من الفنانين وحررهم من الفكر الاكاديمى حتى تطلعوا إلى العالمية ، وحررهم من المواضيع الأدبية وغرس فيهم القدرة على التحليل الموضوعى للأشياء وعلمهم كيفية بناء اللوحة تشكيليا وعلمهم الدراسة الدقيقة للعناصر المختلفة للوحة وأكد على أهمية التكامل بين الشكل والمضمون ويمكن القول أن حسين يوسف أمين قد وجه أفراد جماعته نحو البحث فى اختيار الموضوع الذى يتفق وطابع كل واحد منهم والمعالجة الأكثر قدرة على تحريك المزاج وعلى التحليل الذى ينطلق من الفلسفة الشخصية والخاصة لكل منهم .

لم يكتف حسين يوسف أمين بتوجيه أفراد الجماعة والعمل على مضيها فنيا ، وإنما مارس التصوير وترك لنا بعضا من أعماله الفنية ومن هذه الأعمال لوحة " دراسة " شكل رقم {٢٦} فنجد الفنان قد رسم ثلاث فتيات عاريات بشكل هرمى ووضع احداهم واقفة فى منتصف اللوحة واهتم فيها بالتفاصيل التشريحية وقام بتكثيف شعر الرأس

(I) Aime Azar-Leveil De la consence picturale En Egypte 1954 .



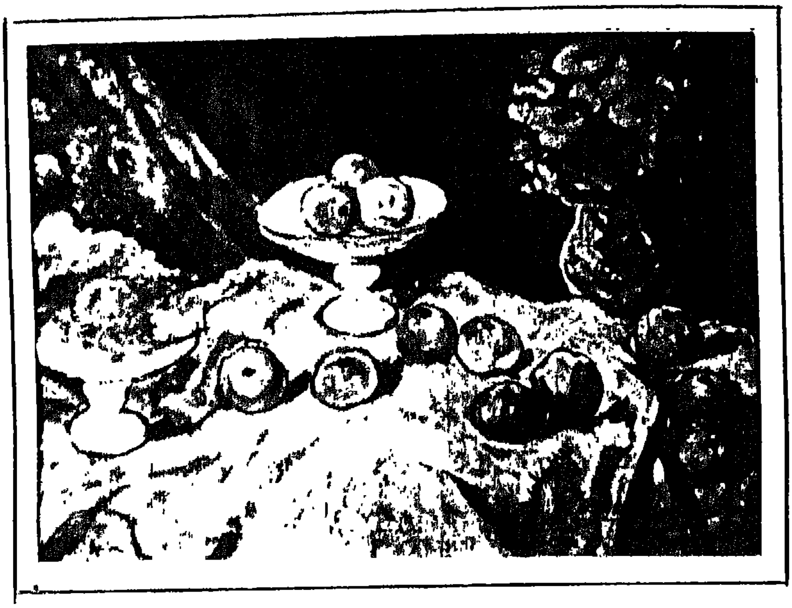
شكل {٢٦} - حسين يوسف أمين - دراسه - حبر صينى على ورق .



شكل {٢٧} - حسين يوسف امين - موسيقار وناى - زيت على تـوال .

مسترسلا على الظهر والجانب الأيمن وقام بتصغير حجم الرأس لكى يظهر ضخامة وجمال الجسم ، ووضع على كل جانب منها فتاة جالسة بوضع مختلف ، واللوحة عبارة عن دراسة بالقلم الحبر ويتضح أن الفنان قد شرع فى رسم بعض القواقع أسفل اللوحة وهى من العناصر التى نجدها أيضاً فى أعمال بعض تلاميذه فى مرحلتهم الأولى ونلاحظ فى هذه اللوحة ابتعاده قليلا عن الدراسة الاكاديمية واقترابه من المعالجة المتحررة فى حركة الخطوط والإهتمام بقيمها التعبيرية بما تحتويه من تنوع فى الحركة وتنوع فى قوة الخطوط ، ووضع الأشخاص بهذا الشكل أعطى اتزانا فى اللوحة واعطى فرصة للعين بأن تتحرك فى اللوحة حركة مثلثية ، وإعتمد الفنان على الخط واظهار الغامق والفاتح فى شخوصه ، وإستطاع الفنان اظهار البعد من خلال منظور الأفق الذى يعطى احساس اسطورى داخل اللوحة .

وفى لوحة " موسيقار وناى " شكل رقم {٢٧} نجده قد رسم راقصة فى الناحية اليمنى من اللوحة وقد إهتم باظهار التشريح والتفاصيل فى الجسم والوجه وقد وضع رابطة رأس على رأسها وفى الناحية اليسرى رسم شخصا يعزف الناى فى حالة اندماج . وقد أخذت شخوصه تملأ حيزا كبيرا من اللوحة ، واهتم الفنان بابراز التفاصيل فى وجوه أشخاصه كما إهتم بالخط الداكن فى مناطق معينة من الوجه والملابس ، كما نلاحظ أيضاً التباين بين الفاتح والغامق مما أحدث إيقاعا بين المساحات المختلفة ونلاحظ إهتمامه برسم الناى فى خلفية اللوحة لعمل اتزان بين الخطوط العرضية والرأسية . أما اللوحة شكل رقم {٢٨} وهى تمثل تكوينا من الطبيعة الصامتة ، فيتضح فيها تأثره بأعمال " سيزان Paul cezanne " شكل رقم {٢٩} وذلك من خلال وضع التكوين على المنضدة ووضع الستائر فوقها وأيضاً عملية ترصيص الفاكهة والأوانى وكذلك من خلال المعالجات الفنية ولمسات الفرشاة . ومن أعماله الأخرى التى تلقى الضوء على شخصيته الفنية لوحة " راقصة نوبية " شكل رقم {٣٠} وفيها نجد رسم موديل عارى تجلس على كنبة ومتكئة على وسادة تضع يدها اليسرى على خصرها واليد الأخرى تضعها على رأسها وقام برسم خصلات الشعر على النسق الفرعونى مع وضع فيونكة على الرأس ووضع قلادة فى رقبتها وتتناغم حركة جسم الفتاة مع خطوط الفتاة الأخرى الموجودة بخلفية اللوحة ، وهذا يؤكد على أن الخطوط عنصرا أساسيا فى اللوحة ، فقد قام الفنان بتحديد الشكل باللون الداكن ، وقام باظهار التجسيم من خلال الغامق والفاتح ، واللوحة مرسومة بالألوان الزيتية .



شكل {٢٨} - حسين يوسف أمين - طبيعه صامته - زيت على توال .



شكل {٢٩} - سيزان - طبيعه صامته - زيت على تـوال .



شكل {٣٠} - حسين يوسف أمين - راقصة نوبيه - زيت على تـوال .

عبد الهادى الجزار ١٩٢٥- ١٩٦٦

نشأ الجزار و تربى فى الأحياء الشعبية و فى بيئة دينية حيث ولد فى حى القبارى بالأسكندرية فى مارس ١٩٢٥ و قضى طفولته و شبابه فى حى السيدة زينب بالقاهرة مع والده الذى كان يعمل ضمن رجال الدين فى ذلك الوقت ، و بهذه النشأه فتح الجزار عينه على التقاليد المترسبة فى جنبات الأحياء الشعبية و شاهد العادات الموروثة بين أبنائها .. الموالد ، الأفراح ، حفلات الزار ، و لاحظ الأحجبةو التمائم، و الإيمان بالسحر و سمع الحواديت و الحكايات و الأساطير الشعبية و تعرف على شخصيات قاتمة الطباع شديدة القسوة بالتمسك بالتقاليد ذات مزاج تشاؤمى مريض فى أغلب الأحيان " مما جعله يتجه وجهة تعبيرية فى محاولة لفضح ما يسود تلك الحياة الشعبية من جهل يدفعها لممارسة تلك الطقوس . و هذه العادات و الرموز الشعبية بجانب وظيفتها الرمزية التعبيرية تحل فراغا تشكيلياً ، و قد استعملها الفنان بكثرة و ذلك لأثر مدلولها الفكرى على التعبير " (١) " كما كان متمثلاً أمام الجزار ما قدمه جيل الرواد من إنتاج فنى يشكل حلقات التصوير المصرى المعاصر ، و لا شك أنه استوعب هذا الإنتاج و إستفاد منه فى صياغة أسلوبه مما أهله لأن يكون حلقة جديدة وجزء لا ينفصل من تاريخ الفن المصرى المعاصر. فقد كان " راغب عياد " أول من وجه الإنظار إلى جماليات الفنون الشعبية كما كان سباقا فى التعبير عن شتى مظاهر حياة المصريين البسطاء، و كان هناك " محمد ناجى " الذى أكد على أهمية الإتصال بالتراث الفنى المصرى ، و أخيرا كان هناك " محمود سعيد" الذى أشاع فى أعماله روحا مصرية خالصة و اهتدى إلى صيغة تتسم بالإستقلالية. و للدارس المدقق أن يلحظ ذلك التقارب الشديد بين فن " محمود سعيد " و فن " الجزار ". و لقد جمعت بينهما نزعة إستقلالية ، وروح شرقية ترنو نحو الغموض و تعبر عن السحر الكامن وراء عناصر المجتمع المصرى " (٢) .

إن الجزار لم يغمض عينه عن العادات المتأصلة فى مجتمعنا و لم ينبذها كما فعل غيره بإعتبارها مظهرا من مظاهر التخلف ، إنما جعلها نقطة البدء لإنطلاقة لاتحدها حدود " فإن إرتماء الإنسان فى أحضان الشعوذة و السحر و التعاويذ والأحجبة ليس إلا وسيلة سلبية للإحتماء من المجهول أو الدفاع عن النفس ضد قدر غيبى غير متوقع ، و لقد صنع هذا االخوف المتراكم فى قرارة النفوس مجتمعا ذا ملامح محدودة لا يمكن إخفاؤها " (٣) .

و ليس غريبا على الجزار و هو ابن الأسكندرية " أن يبدأ التشكيل بإطلاق كوامن البدائية الفطرية فى نفسه و أن يسجل هو و زملاؤه فى سلسلة رسوم و لوحات أفكارا فى

(١) أحمد بندارى ياقوت ، مضمون الشكل فى الرسوم الشعبية فى مصر ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩ ص ١٠٤ .
(٢) إلان وكريستين رسيون ، عبدالهادى الجزار فنان مصرى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٩٠ ص ٦٧ .
(٣) صبحى الشارونى ، عبدالهادى الجزار فنان الأساطير ، القاهرة ، الدار القومية للنشر ، ١٩٦٩ص ١٣ .

المطلق ، بداية من رمال الشاطيء إلى القوقعة الرحم إلى ما ستتبلور إليه إرهاصاتهم الأولى هذه وعُرف الجزار في هذه المرحلة بأنه أكثر فنانى الجماعة التصاقا بالطبيعة المجردة ، التى يتناولها بعمق منذ أن جذبته دراستها فى المراحل المغرقة فى القدم ، مجردة من أثر العقل البشرى حيث راقب الانسان كيف نشأ وعاش وتطور من هذه البدايه ٠فقد كانت هذة المرحلة مرحلة فكرية أكثر منها فنية " (١) .

فكانت أعماله المبكرة هذة تمثل محاوله لأرتياد الحياة البدائيه في النفس أو خارجها فنري نساء يخرجن من القواقع والأنهار تحفهن الأشجار البريه والطيوروالقطط ورجاله المتحجرون تلفهم الأحجبه والطلاسم والبخور والأكف والرموز السحريه .

" إن هذا كان مدخله للتعرف علي اللاشعور الجمعي ومخزون القيم والرموز والخرافه لدى الطبقات الشعبيه ، مما يشكل ميتولوجيا الحياة المصرية وواقعها النفسي الذى نشأ فيه ومما اختزنته ذاكرته عن عالم المولد والسيرك الشعبي ويبدوفيه الفقراء مستسلمين مستكينين في شبه غيبوبة أو مذهولين في هيستريا حلقات الذكر ونوبات هوس الدراويش أو آكلي الثعابين وملتهمى شعلات النار واللاعبين بالخطر من أجل قروش قليلة يقتاتون منها " (٢) .

ويغوص الجزار في أعماق الثقافة الشعبية التي يفك رموزها ويصور قيمها ليرتقي إلى حقيقة جوهريه هي حقيقه الهوية والمجتمع ، فطريق الجزار إلى العالمية هو الألتصاق بالمحليه الذى يمكنه من بلوغ الضالة المنشودة وهي تأسيس تصوير وطني .

وسيريالية الجزار الموضوعية إنما تعنى هنا عمل الأصاله التى تحول تصوير" الحياة الحقيقية " للجماهير والشعب إلى قيمة عالمية . وفي لوحة " إمرأة ذات خلخال" شكل رقم (٣١) لم يصورها كأنثي بمقايس متفق عليها ولكنه صور الفكرة وصور المعتقدات التي يتبناها الانسان في عالم الغيبوبة .

" في هذه الفترة صور اشخاص تعيش في حالة لامبالاة وتسيطر عليها معتقدات شعبية مثل جلب الحظ بالتبارك وأوراق ملفوفه بطلاسم مكتوبة برموز موضوعه في احجبه ، وأشخاص تعيش في جو اسطوري مغرق في الخرافة ، لقد دفعته حساسيته المرهفة لملاحظة كل ما يجري حوله " (٣)

لقد أضاف الجزار إلى هذه المفاهيم طابعه الخاص الذى يشيع إحساساً قوياً بالمجهول ويركز علي تأكيد الغموض في الأشكال والعناصر .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(٢) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ٧٨ .

(٣) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ص ٧١ .

نستطيع أن ندرك من متابعة أعماله علي مدي عشرين عاما أنه سار في تلك الحدود التي وضعتها جماعة " الفن المعاصر " فنجد عنده الفكر الفلسفي والأسلوب السيريالي مع رفض الأساليب الفنية التقليديه وتوفر الوعي بالظروف الإجتماعية مع ربط الفن بالمجتمع وكلها من الشعارات التي رفعتها الجماعه ابتداء من عام١٩٤٦ .

" ورغم أن الجزار وزملاءة لم يلعبوا دورا ايجابيا في الحركة الوطنية المصرية في ذلك الوقت أسوة بزملائهم في الجماعات المتمرده الأخري كجماعتي" الفن والحرية ، الفن الحديث " إلا أن فنهم كان ذا قيمة خاصة وأهمية محدودة ، و من الممكن اعتباره اصدق تحليل ميتافيزيقي للطبقات العاملة والشعبية المصرية ، صادر عن مثقفين مصريين " (١) .

وقد تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة ، وبالتمرد علي القيود الأكاديمية وقد استفاد من المدرسة السيريالية التي ظهر أثرها جليا في أعماله ، وكانت سيريالية موضوعية مقربا مناهج التحليل النفسي بالعقلية الشعبية التي تجد في السحر والخرافات مجالا للتعبير عن نفسها وهو يفصح بذلك عن أحد جوانب الحياة الحقيقية .

وقد كتب " يوسف فرانسيس " يقول " إن النظرة التي يلقيها الجزار علي الأساطير الشعبية لم تكن نظرة الإيمان بها وانما نظرة النقد اللاذع لها ، فكان يجمع بين التعبيرية والسيريالية لكي ينتج تصوراً إجتماعياً لهذه الظواهر شأنه أن يعبر بطريقته الخاصة عن موقفه الخاص إزاء الحياة " (٢) فيقدم بمزيد من الرمزية والواقعيةالتعبيرية مجموعة أعمال ساخرة من تلك الشعوذة وذلك الدجل .

فقد رسم الجزار لوحة (المجنون الأخضر) شكل رقم (٣٢) بمزيج من الرمزية والسيريالية ، فرسم المجنون الأخضر وهو يرتدي قرطا في أذنيه يرمز إلى الرجل السلبي المتجرد من الرجولة ، وإستعارة القرط النسائي والزهرة الحمراء ووضعهم بشكل منطقي داخل الصورة علي الرغم من تعارض ذلك المفهوم الواقعي العقلي يذكرنا إلى حد كبير بنفس المنطق الفكري الذى تناول به " ماجريت " أعماله التصويرية من خلال عامل التغريب ، وإن كان التناقض والتغريب لدي الجزار قد تم استدعاؤه من أجل تحقيق معادل موضوعي للواقع الاجتماعي المرفوض . على حين أن استدعاء التغريب لدي " ماجريت " كان من أجل تحقيق معادل للتناقض القائم بين الفنان والعالم ليس من أجل إلقاء الضوء علي مشاكل الواقع الأجتماعي أملا في التقدم والعدل . " كما نجد فارق التناول التقني والتحريفي لدي كل من الفنانين يتفق وطبيعة واهداف مضاميلهم داخل أعمالهم ، ويعكس وجه الخلاف من زاوية رؤيتهم للواقع الأجتماعي، " فماجريت " ينزع من خلال رؤيته

(١) صبحى الشارونى ، عبدالهادى الجزار فنان الأساطير ، القاهرة ، الدار القومية للنشر ، ١٩٦٩ ص ١٢.
(٢) إلان وكريستين رسيون، عبدالهادى الجزارفنان مصرى، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٩٠ ص ٦٧.



شكل {٣١} – عبد الهادى الجزار – إمرأه ذات خلخال – زيت على تـوال ١٩٤٨ .

المتمركزه حول الذات إلى التنميق والصقل و إبراز مشكلة الشخصية المتمثله في رؤيته لتلك العوالم والشخوص الواقعية الغريبة ، علي حين أن معالجات ورؤية الجزار خشنة متدفقة مشحونة بالحزن والإنفعال الماساوي علي ذلك العالم الذى لا يملك القدرة علي تغييره " (١)

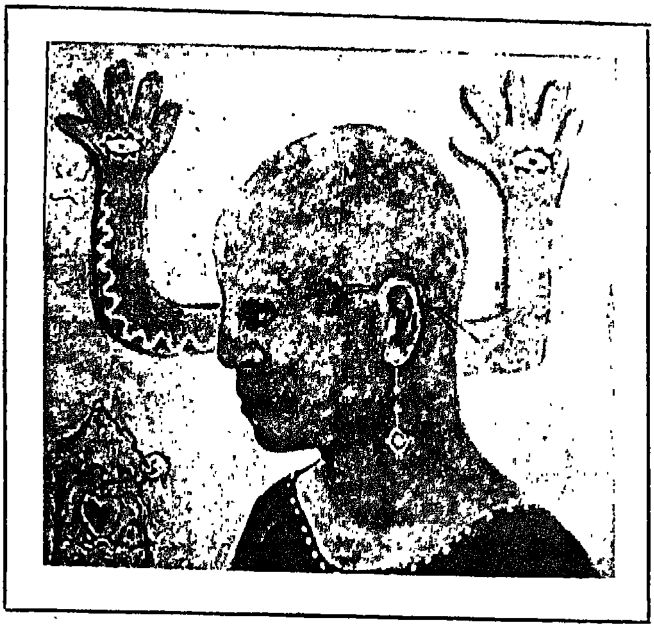
" وقد تأثر الجزار أيضاً بأفكار " بوش " شكل رقم (٣٣) من خلال التعبير بصراحة عن خبايا المجتمع وحقيقة الواقع والأفكار الفلسفية ، ولكنه صاغ افكاره باستقلالية تامة وأعطي لنا فناً رمزيا مصري المذاق " (٢) ، وقد تأثر أيضاً في مرحلة القواقع " بجوجان " شكل رقم (٣٤) حيث يظهر ذلك بوضوح في لوحة " إمرأة في قوقعه " شكل رقم (٣٥) .

" وقد ساهم في تحديد ملامح أعمال الجزار التصويرية الأخيرة دراسته في إيطاليا منذ عام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦١ وزياراته لكل من فرنسا وبلجيكا حيث إلتقي بأعمال الفنان " بول دلفو Paul Delvoux " الذى ترك أثرا لا يمكن إنكاره " (٣) هكذا تميز الجزار منذ البداية بشخصية مصرية مستقلة وبالتمرد على القيود الأكاديمية واستفاد من المدارس الأوربية مثل السيريالية والرمزية والتعبيرية .

ومن أعماله الأولى لوحة " إمرأة فى قوقعة " ١٩٤٣ شكل رقم (٣٥) نجده قد رسم قوقعه بيضاء بها إمرأة عارية تماماً مضطجعة فى حالة استرخاء تام فى وسط اللوحة وهناك إمرأة فى الجانب الأيمن تتطلع فى حالة شرود ، توجد أخرى تكاد تغرق بجوار القوقعة وثالثة فى يسار اللوحة تقف متأملة كأنها تنتظر شئ ما ، وفى أعلى اللوحة يوجد اثنتان من النساء وكأنهما يغادران المكان ، ترمز الأنثى هنا إلى الأم أساس البشرية والتناسل والقوقعة إلى بداية الكون . " وهناك اسطورة اغريقية تقول أن فينوس إلهة الجمال قد خرجت من قوقعة ، وقد كانت القوقعة عند الاغريق رمز الكون الذى أخرج الإله للوجود وإن بدأت فى الماء قبل أن تخرج إلى الأرض " (٤) وقام الفنان فى هذا العمل بتلوين القوقعة باللون الأبيض فى وسط اللوحة تقريبا ، ولون السيدة باللون البنى المحمر لجذب العين إلى مركز اللوحة ، وقد وضع جذوع الأشجار والنساء فى الماء بترديد غير منتظم مما أحدث نوعاً من الإيقاع ساعد على اتزان اللوحة ، وقام بتلوين الماء بلون أزرق غامق لعمل " تضاد " لإظهار العناصر الأخرى باللوحة ، وسيطر على اللوحة جو ميتافيزقى يثير فى النفس نوع من التأمل – التكوين محكم ، إهتم فيه الفنان بالتجسيم فى عناصر اللوحة وإهتم بترتيب الأشكال من حيث المنظور وذلك أعطى للعين فرصة للتنقل بين عناصر اللوحة .

---

(١) مصطفى مهدى ، التصوير التشخيصى المصرى منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير – ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ٥١٥.
(٢) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٨٨ص ٧٥ .
(٣) مصطفى مهدى ، التصوير التشخيصى المصرى منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير – ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ٥٢٦.
(٤) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٨٨ص ٧٠ .



شكل {٣٢} - عبد الهادى الجزار - المجنون الأخضر - زيت على تـوال ١٩٥١ .



شكل {٣٣} - بوش - الحديقة المحترقة - زيت على خشب ١٩١٠ .

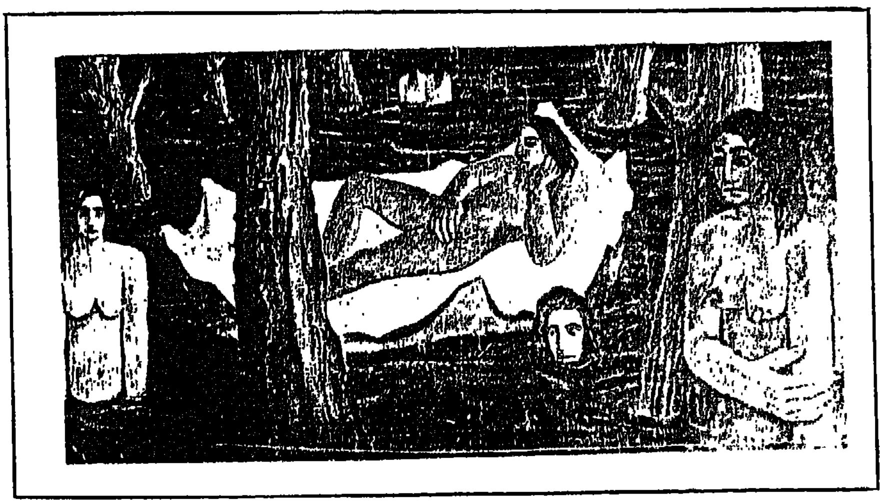
وفى لوحة " فرح زليخة " ١٩٤٨ شكل رقم (٣٦) نجده قد قام بتصوير فرحاً مأساوياً . يصور مأساة الزواج وتقاليده المصرية التى تسلب المرأة حرية الاختيار ونشعر بذلك رغم نضارة الألوان باللوحة ، ويسود العمل جو غامض ، يشعرنا كما لو أن طقوس هذا الفرح هى طقوس لإحتفال خرافى مفجع ساعد على تأكيده الوجوه القاسية المرسومة على الجدار كجمهور من المشاهدين يشاهد زليخة فى عرضها الدرامى وهى يائسة متمسكة بأمل مفقود على شكل وردة حمراء ، وفتاة صغيرة مشوهة الهيئة تمسك بفستانها ، وقط أبيض رابض ينظر إلى المجهول وفى الخلفية تظهر سفينة بيضاء وهى ترمز إلى الأمل والنجاة . والعين تأخذ طريقها بيسر وسهولة بادئة بوجه زليخة ثم يدها الممسكة بالزهرة ونزولا بالزهرية فالقط الأبيض والطفلة ، ثم تعود مرة أخرى إلى " وجه زليخة " التى تعكس عيناها خليطا من أحاسيس الشكوى والاستسلام ، وقد شكلت الزهرية هنا بشكل غريب حيث يظهر الاناء فى شكل أقرب إلى الزجاجة الممتدة إلى أعلى بشكل يجعل زليخة تمسك فرع الزهرة بيدها وهى واقفة ، والفنان بهذا التصرف قد حقق اتزانا ملحوظا وحل فراغا تشكيليا مع حركة الذراعين .

ويستعين الجزار بالتكثيف اللونى فى درجاته المختلفة ليساهم فى خلق ثقل درامى للوحة التى يزخرف كل عناصرها تقريبا فيكسبها ذلك الثراء الطقوسى الذى يميز الأجواء الشعبية الدينية فى أى مكان وأى زمان . والمعالجات الفنية والتقنية فى هذه اللوحة تحمل روح التعبيرية الألمانية وروح الرسوم الجدارية الشعبية التى تفتقد لقانون التشريح الطبيعى ، وتهتم بالترصيص الماثل فى الوجوه خلف " زليخة " وقد إهتم الفنان من خلال المفهوم الأوربى بإسقاطه للظلال من الزجاجة والقط والعروس على الأرضية من أجل ابراز الأبعاد وحيز المكان . ونلاحظ أن يدى العروس لا تتناسبان مع حجم الجسم ، وقد انسجم وضع اللون الأحمر مع اللون الأزرق المخضر فى ملابس العروس وقد أحدث ترديدا مع اللون الموجود بالرسوم التى على الحائط فى خلفية اللوحة ، وقد قام بترديد اللون الأحمر الموجود بالوردة مع اللون الأحمر الموجود برأس العروس ، ومنديل الرأس وأيضاً منديل الرأس الموجود بالفتاة أسفل ، وزخارف ملابس العروس وكل هذا ساعد على اتزان التكوين وقد ساعد لون الخلفية إلى سيادة وضع العروس والزهرية فى اللوحة وحركة الأذرع والأطراف والرأس تذكرنا بالنساء النائحات فى التصوير المصرى القديم شكل رقم (٣٧) .

وفى لوحة " المجنون الأخضر " ١٩٥١ شكل رقم (٣٢) صور رجلا حليق الرأس ولون وجهه باللون الأخضر وهو من الألوان الدالة على السلبية ووضع قرط نسائى فى أذنيه إلى جانب أنه يرتدى زيا نسائيا ونظرته غامضه داخل عالم رمادى باهت ووردة حمراء خلف الأذن ، ويدان ترتفعان خلف الرأس تشيران حسب التقاليد الدارجة إلى فقدان الوعى بالذات التى ينبغى حمايتها من قبل قوى غيبية يتم استدعاؤها من خلال " الخمسة وخميسة وعيون الحسود " التى تقى هذه الشخصية المخنثة شر الدنيا وتحفظ لها عرش السلبية ، وقد رسم الفنان



شكل {٣٤} - جوجان - المستحمات - زيت على تـوال ١٨٩٤ .



شكل {٣٥} - عبد الهادى الجزار - إمراه فى قوقعه - زيت على سيلوتكس ١٩٤٣

جزء من كرسي يدل على كرسي العرش لكي يتربع عليه هذا المخنث في الجزء الأسفل من جهة اليسار ووضع عليه بعض الزخارف ذات الروح الاسلامية والشعبية .

والموضوع والأداء اللوني والحس العام ذات منطق تعبيري واضح يظهر فيها التهكم والسخرية بغرض الارتفاع بالتعبير .

وحفاظا على اتزان الشكل داخل المساحة صور الفنان يدين تمتدان أفقيا من خلف الرأس ثم من أمام الأنف إلى أعلى بتشكيل يريد منه تنوع الفراغات الناتجة عن ذلك مع تحقيق الاتزان المطلوب وقد ساعد على ذلك رسمه لعين الحسود على الكفين بخط متعرج يمتد إلى إلى أسفل مع الذراعين ، ورسم الكرسي في أسفل يسار اللوحة أتم عملية الاتزان باللوحة . واللوحة منقولة عن استكتش بالقلم الرصاص لوجه صبي رسمه الفنان في وقت سابق وإستعان به في تركيب هذا الوجه االمجذوب الذي يجاور الأضرحة .

ورسم الجزار لوحة " دنيا المحبة " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٣٨) وهي من الأعمال الهامة التي تعكس رسوخ عالم الفنان ونضوج رموزه الخاصة وتقنية اللون والمعالجة البنائية ، وقد صور رجلاً وإمرأة متحابين جالسين داخل عالم من الحياة الشعبية الميتافيزيقية بتناقضاتها المتمثلة في الرجل المخنث الذي يرتدي غطاء رأس مزين تتدلى منه حلية على وجهه بالإضافة إلى العقد الذي يطوق عنقه ، والحلق المتدلي من أذنيه والثعبان الذي يحمله على يده ، وفي مقابل ذلك تجلس المرأة تعطيه ظهرها وفي يدها سنبلة القمح وبجانبها حمامة صغيرة ترقد على بيضتين ، وقد إستعار الفنان رمز المرأة بحيائها البادي في الصورة للإشارة إلى مصر بخيرها المتمثل في القمح وحلمها في الخلاص الماثل في البيضتان والحمامة الصغيرة وسوء طالعها الذي أوقعها في ذلك المحب المخنث الذي يجلس في استسلام يبدو في عينيه ، وحمله للثعبان رمز الاستعمار وأعوانه على ذراعه وقد أحاط الفنان تلك العلاقات الرمزية بذلك العالم الأسطوري الذي يعكس مظاهر الواقع الاجتماعي المصري الممثلة في المرأة التي تصلي جهة اليسار والمرأة الملتفحة بملائة حمراء جهة اليمين في خلفية الصورة ، والمرأة العارية التي تهم بدخول محراب الرجل . وذلك المحراب الذي عبر عنه الفنان بتلك القبوة التي تشبه المحراب ، ورسم في أعلاها رجلاً من خلال علاقات خطية سوداء . وقد بالغ الفنان في تكثيف سكون الواقع المصري واستسلامه من خلال صوره العديدة التي صورها على الجدران في خلفية الصورة . وأن معالجات الفنان تعبيرية ذات روح ميتافيزيقية وأيضاً سيريالية رومانتيكية تحمل بعضا من مظاهر الوحشية الماثلة في المعالجات اللونية واستخدام الخط في تحديد الأشكال كما في الصورة الموجودة على الجداران ، إلى جانب مظهر تكعيبي في معالجة أنف الرجل جهة اليمين وأجزاء من ملابسه .



شكل {٣٦} - عبد الهادى الجزار - فرح زليخه - زيت على كرتون ١٩٤٨



شكل {٣٧} - النائحات . من مقبرة رعموس . طيبه .

التكوين متزن من ناحية الألوان والكتل ، فاللون الأحمر متردد فى اللوحة بشكل يعطى العين الفرصة بأن تجوب خلالها فى حركة لولبية لدرجة أنك لا تستطيع الخروج من اطارها واللون الأسمر فى حوائط الخلفية أعطى اللون الأحمر السيادة دون النفور ، وقد ردد اللون الأسود فى السجادة التى تسجد عليها السيدة وفى ملابس السيدة التى ترتدى ثوبا أحمر ، وتحت قدم الرجل ، كل هذا ساعد التكوين على النجاح وإهتم الفنان بالتجسيم فى شخوصه وأيضاً إهتم بالبعد المنظورى واللونىْ فى اللوحة .

وفى لوحة " الرجل والقط " عام ١٩٥٦ شكل رقم (٣٩) وهى من الأعمال ذات الروح التعبيرية وقد صور فيها الناقد " إميه آزار " بنظرة أمامية جادة واثقة تحمل كثير من التساؤل والانتظار . وتؤكد قبضة يده على الحاجز الخشبى بالاصرار وانتظار المستقبل وحاول الفنان تأكيد غموض اللوحة من خلال رسمه لحيوان خرافى باللون البنى على ملابس الشخص المرسوم وكذلك تصوير قط باللون الأخضر الداكن فى وضع مماثل لتمثال " القط المصرى القديم " وأسفل اليد اليمنى يتدلى عقد من الذهب وأقنعة مرسؤمة فى خلفية اللوحة . إن الفنان يشير بوضوح إلى عدم رضاه عن هذا العالم المغرق فى الخرافات غير العقلية والغرائز والتفكير الميتافيزيقى ويأمل فى عالم تشير إليه نظرات العيون البعيدة الواثقة بملامحها الجامدة البادية على وجه الشخصية المرسومة .

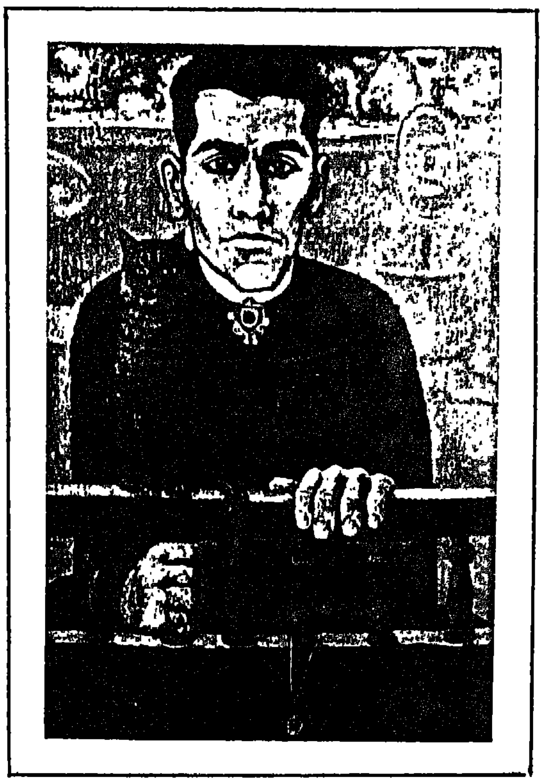
" إن مجموعة الأعمال السابقة ذات الروح الشعبية تمثل إلى حد كبير التحول الثانى داخل عالم الجزار الشعبى التى تعدت المظهر وصولا إلى الدوافع الإجتماعية العميقة التى تبلور السلوك الاجتماعى وتحدد الملامح الشكلية للرموز داخل أعماله الفنية ويؤيد " دارسكوت " ذاك الرأى بقوله : أنه يستخلص من المظاهر معنى أعمق مما على سطحها ، لأن ارادة الادراك عنده تتجاوز بعض الملامح الظاهرية باحثة عن تفهم للذات فى تكاملها الداخلى المطلق . وأنه لسلوك شرقى حق ، ذلك الذى يرتكز على تجاوز المظاهر المادية فى سبيل البحث عن مجردات الفكر ، وصولا إلى الجوهر " (١)

---

(١) محمد سالم ، مدخل للفن التشكيلي المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير ن الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص ١١٩ .



شكل {٣٨} - عبد الهادى الجزار - دنيا المحبه - زيت على كرتون ١٩٥٢ .



شكل {٣٩} - عبد الهادى الجزار - الرجل والقط - زيت على خشب ١٩٥٦

حامد ندا ١٩٢٤

ولد حامد ندا بالقرب من القلعة وأقام فى حى البغالة . كان أبوه يعمل شيخ جامع فكانت تحيط به بيئة دينية وكان يحدثه عن المجاذيب والدراويش فكان يقبل أيديهم تبركاً بهم ومرضاة لرب العباد ، فتأثر بهذه الحياة ومايعانيه أهلها من بؤس وتشاؤم سيطر عليهم فى تلك الفترة ، كل هذه العوامل كانت سببا لمعلاقة حقيقية بين حامد ندا والبيئة الإجتماعية للوسط الذى يعيش فيه علاوة على ذلك قراءاته فى علم النفس وإهتمامه بتحليل " فرويد " و " ادلر " للسلوكيات المرضية التى تختفى وراء كثير من الناس التى تبدو أمامك أنها عادية وليس بها مرض . وبدأ ينتبه إلى التضاد المأسوى المضحك فى حياة هذه الأوساط الشعبية لذلك اكتشف حامد ندا شخوصه مبكرا ، وسرعان ما عرف ما أراد أن يقوله بفنه..

" كانت الأعوام ١٩٤٦ ومابعدها من أعوام خيم فيها الجمود والركود على الروح المصرية . عمال التراحيل هؤلاء الرجال الأشداء يعملون مرة واحدة فى السنة ، وبعد ذلك ماذا يفعلون ؟ ليس أمامهم إلا أن يعتصموا بالجوامع والمقاهى ويلجأوا إلى الشحاذة واستجداء الصدقة . ووجد كثير منهم طريقه من خلال ادعائهم الدروشة ، أو تصنعهم الذهول أو الهذيان أو العاهات ، ربيت الذقون وطالت السبح وانتشرت حياة الاحتيال على الرزق بواسطة البطالة والجلوس على الأرصفة والزوايا والتكايا ، وكان لابد للفنان أن يصرخ فى الناس أن استيقظوا فالدنيا تجرى من حولكم وأنتم على مقاعد القش تغطون فى ثبات بين النوم العميق واليقظة"(١)

لقد كانت بداية حامد ندا شديدة الشبه ببداية الجزار ، ولعله كان أسبق منه إلى ارتياد ذلك العالم الغريب الملئ بالخرافة والذهول والمأساة الإنسانية فى قاع المجتمع. وتحمل لنا رسومه الأولى فى أوائل الأربعينات تعبيرا فاجعا عن تلك المخلوقات التى كانت بشرا " لقد تفاعل ندا مع البيئة الشعبية وقدم عناصر لغته التشكيلية الخاصة جدا من مشتقات روحها فى إطار عاطفى ، فلم يقدم المساوئ بقدر ما تعاطف معها ومع أشخاصها فى حيرتهم وقلقهم ، لقد شكل أشخاصه الذين كبلهم العجز والجوع والذهول كما لو كانوا تماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلاً صماء متشابهة ، كأنهم أبناء إحدى مدن ألف ليلة وليلة التى أصابتها لعنة ما ، فتحولوا إلى تماثيل بنفس حركاتهم وأوضاعهم ومع ذلك فقد برزت فى عيون أشخاصه تعبيرات صارخة بالشكايا والإتهام " (٢) .

---

(١) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٢٣ .

(٢) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ص ٦٠ .

لقد استفاد ندا فى تصوير لوحاته بالواقع الملموس فى الحياة ، لكنه مع ذلك بعيد كل البعد عن نسخ هذا الواقع أو الالتزام بحرفياته فهو لايسجل وينقل ، بل يختزن ثم يخرج العمل إلى الوجود من خلال ذاتيته ، وبعد مروره فى مخيلته واصطباغه بوجهة نظره وانصهاره فى أفكاره وعقائده ومسلماته ، ويتجلى ذلك فى جميع أعماله ، حتى فى التى بدأ بها انتاجه الفنى بالنقل ، وأنه لم يلجأ إلى هذا النسخ ، بل أضاف مسحة تعبيرية واضحة على الأشكال المرسومة .

لقد لفتت أعمال ندا أنظار النقاد الأجانب وأشادوا بها وكتب الناقد " اتين ميريل " يقول : " إن ندا واحد من المصورين الذين يعبرون بنقلهم للواقع عن عواطفهم وشخصياتهم دون أن يمسخوها بتصنعات عقلية ، بل هم يستخلصون على الأخص أكثر المعانى خفاءا فى الأشياء ، أعنى حقيقتها الجوهرية فعند حامد ندا الأجسام ذات جمود غريب ، وخاضعة لإنفعالات مكبوته تنهشها وتحيلها إلى بقايا خائفة منكمشة . وفى خضم هذا الجمود نجد ذراعاً ممدودة ، وعيناً مفتوحة ، وأصابع تنتحب وكل هذا يبدو كما لو كانت تعنى نداء " (١)

وقد أكد ندا على هذا الجو الشعبي أيضاً باستخدام الطيور المنزلية مثل الديك والحيوانات المستأنسة كالقطط والحشرات والزواحف كالسحلية والبرص فصور هذه الزواحف والحشرات وهي تجري على الحوائط ممتلئه بالأمان لا تخشي أولئك الناس الذين تبلدت احاسيسهم وأصبحت رمزا للخواء والحيوانيه في أعماقهم .

" وشخوص حامد ندا مطرقه واجمه لا ابتسامات على الشفاه لافرحة علي الوجوه ، أناس مهدمون محكوم عليهم في انتظار ساعه الاعدام ، قطعان آدميه تساق إلى الذبح . تتكرر شخوص ندا وتتكرر .. بعضها يخفي وجهه بيده ، كما لو كان يحجب عن بصره الضوء إذا اشتد ، حتي الأطفال والصبيان يبدون كما لو كان قد شاخوا ولم يتعدوا اطوار الطفوله أو الصبا بعد . الجميع يرتدون الجلاليب ، حفاه أو يلبسون البلغ ، كما في لوحة " المصلى والسحليه عام ١٩٤٧ " شكل رقم (٤٠) " . (٢)

" كانت أعمال هذه الفتره تحمل بعض الرموز الشعبية المحملة بألوان تراثيه مثل السمكة والديك والسحلية والثعبان وام الخلول وفرس النبي ، والطائر أو منسوجات من حروف تشبه الوشم والاحجبه إلى غير ذلك من المحمولات الغيبية البحتة " (٣)

---

(١) سمير لطفى واسيلى ، التعبيرية فى التصوير المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير القاهرة ، ١٩٨٠ ص ١٧٠.

(٢) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٣٥ .

(٣) محمد عبدالمنعم ، القيم الابداعية فى التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير، القاهرة ١٩٩٤ص ٧٩ .

" عن العلاقة بين أعمال ندا وراغب عياد يقول حامد ندا : وقد تبينت فيما بعد أن بيني وبين راغب عياد في لوحاته عن الحياه الشعبية قرابه روحيه وان كان الفارق شاسعا بين معالجة كل منا للموضوع الشعبي وللشخوص الشعبية . لقد صور راغب عياد بموهبه غير منكورة واقع الحياة الشعبية أما أنا فقد عنيت بالغوص إلى ما تحت الواقع مقتنصا ما فى النفس الشعبية من رواسب لا تلبث أن تنعكس على سطح البيئة الشعبية وسلوكيات رجالها ونسائها . يمكنك أن تتبين أيضاً أن شخصياتى الشعبية شخصيات عُجر ليس فيها إهتمام بتفاصيل القسمات أو بما يميز الأفراد بعضهم عن بعض " (١) .

يقول حسين يوسف أمين : " والحياة الشعبية التى طال العهد على تمثيلها بواسطة الفنانين الأكاديميين فتناولوها من وجه النظر البصرية بقصد عرض مظاهرها الشائعة فقط ، فإن حامد ندا يتناولها من خلال وجهة نظر المحلل الكاشف لما فيها من عوامل الخرافة والانفعال المتصلة بالبيئة الشعبية فى عاداتها ومظاهرها ومشاكلها المختلفة وبتعقيداتها المبهمة والدوافع السيكلوجية لها " (٢) .

والرموز التى يسستعملها حامد ندا فى لوحاته ملموسة فى الحياة الشعبية ، وكثيرا ما يستخدمها فى شغل المساحات الخلفية ، وهو لايختار هذه الرموز اعتباطا بل لما لها من ارتباط بالمعتقدات السائدة فى الوسط الشعبى . إن رؤية حامد ندا التشكيلية مستمدة من الأبعاد والمعانى الأساسية التى يفرزها المجتمع وليست عن طريق العلاقات الظاهرة التى تميز الشخصية الفردية .

" لقد تسلح ندا بالثقافة والفكر حتى تَكَوّنْ لديه الرأى والرؤى التى أصبحت ركيزة ابداعه ، تعمق فى عالم النفس فتكشف له الكثير من الخرافات الشعبية ما تسر به الخرافات والطقوس من أمراض متفشية فى المجتمع ، فصاغ لنا أعمالا من صميم الوجدان الشعبى تمتزج فيها المتناقضات والواقع والخيال ، الحقيقة والأسطورة ، المعقول واللامعقول ، وكانت هذه الأعمال تمتلئ برموز الواقع الشعبى الثرية والدلالات العميقة والتحليل النفسى الدقيق".(٣)

وقد تأثر ندا بالرؤى التعبيرية التى تهتم بإعلاء شأن التعبير فى العمل الفنى مهما خالف ذلك النسب الطبيعية للأشكال المرئية .

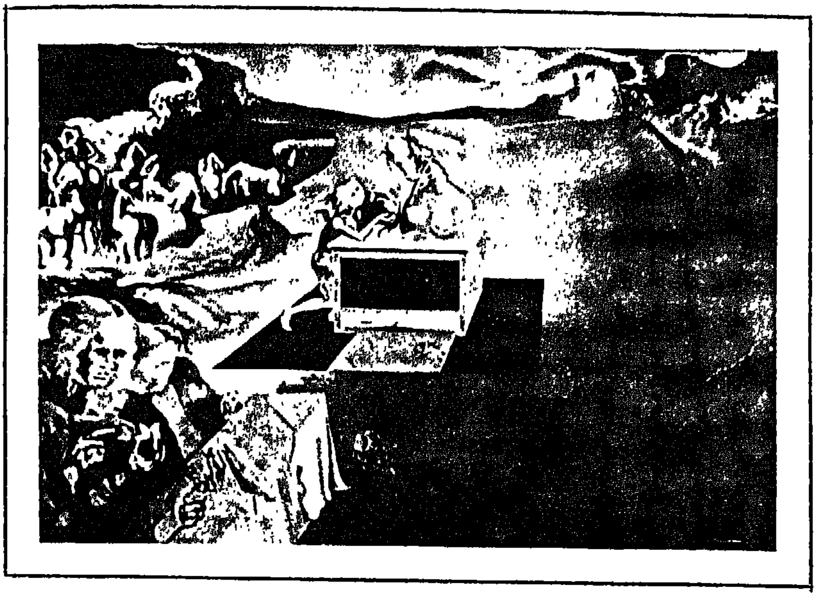
" ومن ناحية أخرى لم يتوغل مع السيرياليين فى البحث عن الأعاجيب فى شتى صورها لذاتها بل ليخدم هدفه التعبيرى بآثاره ورؤاه الذاتية للواقع الشعبى فى خلفيته الدرامية

---

(١) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٤٠ .

(٢) حسين يوسف أمين ، كتالوج المعرض الثانى لجماعه " الفن المعاصر ، ١٩٤٨ .

(٣) محمد عبدالمنعم ، القيم الابداعية فى التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير، القاهرة ١٩٩٤ص ٨٢ .



شكل {٤١} - سيلفادور دالى - إكتشاف الوحوش - زيت على تـوال ١٩٣٧



شكل {٤٠} - حامد ندا - المصلى والسحليه - أحبار على ورق ١٩٤٧

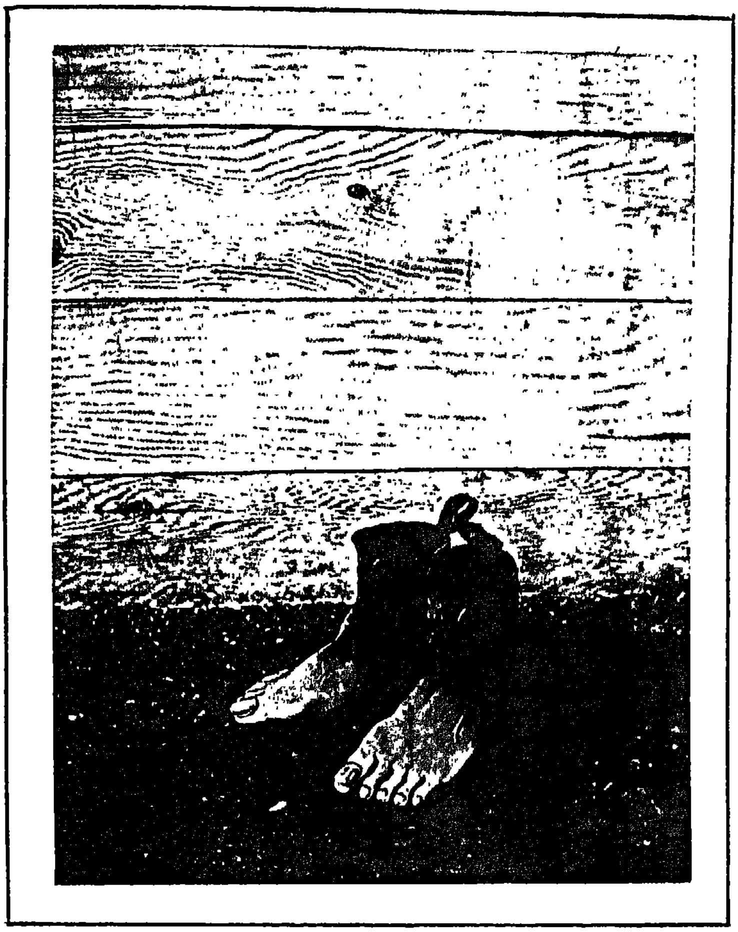
، فهو لم يعتمد على الغوامض التى يفرزها اللاشعور . وفضل أن يستخدم الأشكال من واقع حياتنا " (١)

وحامد ندا يؤثر التجريد المرتبط بالواقع فى جميع لوحاته عن التجريد المطلق، ومن أقواله فى هذا الشأن أن التجريد نوعان : الأول يستخدم الأشكال من واقع حياتنا والثانى يعطينا أشكالاً مبهمة تكون موجودة فى احساسات الفنان الداخلية وهى تعطى شكلا مطلقا .. أنا الآن أمثل الجانب الأول وأرحب بالثانى وإن كنت أشعر بالعجز عن تحقيقه . فهو يلجأ إلى التشخيص وبث الرمز الشعبى ليوضح المضمون الذى يرمز إليه . ودراسته للأشياء دراسة انطباعيه وعلمية تصاغ فى قالب تجريدى واعى يعطى بأبسط صورة مضمونا عريضا للمفهوم الذى يريده . إن رموز ندا ملموسة إلى حد بعيد فهى ليست مجردة كالمثلث والدائرة والخط .. أى أن مصدرها ليس العقل الباطن بل الحياة الشعبية ذاتها لذلك فإن رموز ندا تختلف عن رموز السيريالية " فهدف الفنان السيريالى هو أن يحطم الحواجز سواء الطبيعية منها أو النفسية التى تفصل بين الشعور واللاشعور ، لذلك فإن سيريالية ندا ليست كسيريالية " سلفادور دالى" شكل رقم (٤١) أوماجريت رقم (٤٢) لأن مخزون اللاشعور عنده مختلف عن اللاشعور للفنان الأوربى وإن كانت المحركات أو الآليات واحدة ولكن التعامل مع هذا المخزون مختلف فعناصر ندا كلها محلية نابعة من البيئة الشعبية ومن تراثنا الحضارى ومن مخزون الطفولة وأيضاً من مرئيات المكان من أشياء وكائنات ومن الحكايات والأساطير والخرافات الشعبية المصرية . إنها سيريالية "ياطالع الشجرة هات لى معاك بقرة " و" أمنا الغولى " و " الزار " والوشم " و المجاذيب " و " الدراويش " و " أصحاب الكرامات " . (٢)

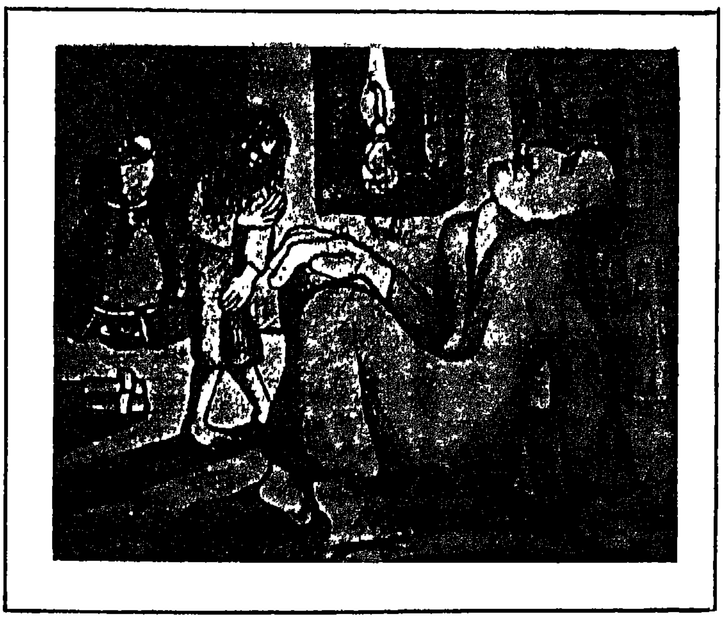
لقد اختار ندا سيريالية خاصة به لأن السيريالية الأوربية تختلف فى ملامحها عن السيريالية المصرية . ومع ذلك فإن حامد ندا استفاد من المدارس الأوربية وهو نفسه لاينكر هذه الحقيقة فيقول : " أنا لاأنكر مدى الافادة من المدارس الأجنبية فلا أترك تجربة على مستوى العمل الفنى فى أى دولة من الدول لفنان ما إلا وعيتها بصريا وفكريا كما لاأترك مادة جديدة للإستعانة بها كوسيط للتعبير إلا وأعرفها واستوعبها وأطوع كل هذه الوسائط لخدمة فنى فى النهاية ، كما أننى لاأخشى آثار هذا الاستيعاب وهذه المعرفة بحدودها لاتتعدى النواحى التكنيكية مما يفتح آفاقا جديدة لصنع أعمال لايرفضها الجمهور أو أفاجئه بها . وهذا معناه فى النهاية إلا أنغلق على نفسى وأصنع فناً بدائياً لايرقى إلى رؤى المدارس الفنية المعاصرة . يعنى بهذا الكلام الارتباط بجذور الحضارة العربية والاسلامية وكذلك الفرعونية وعدم الانتماء إلى حضارة مغايرة تماماً لحضارتنا " (٣) .

---

(١) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٣٠ .
(٢) محمد عبدالمنعم ، القيم الابداعية فى التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير، القاهرة ١٩٩٤ص٦٦ .
(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٧٥.



شكل {٤٢} – ماجريت – موديل أحمر – زيت على توال ١٩٣٧ .



شكل {٤٣} – حامد ندا – ظل القبقاب – مائية على ورق .

" كان أسلوب حامد ندا فى التعبير عن عالمه أقرب إلى الأسلوب النحتى حيث تبدو شخوصه كتماثيل حجرية أو خشبية من فروع أشجار عُجر ، تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلاً صماء متشابهة ولكن عيونهم تصرخ بالشكايا والاتهام أو تشخص نحو المجهول فى انتظار أبله " (١)

ويركز حامد ندا على الانسان المحاط بالظلمة والتراب وليس له إلا أن ينزوى فى ركن ضيق وينحصر فى دائرة محدودة من الضوء ، فلا تنفذ بصيرته ولاتمتد أرادته إلى أبعد من ذلك العالم المحصور .

وفى لوحة " ظل القبقاب " شكل رقم (٤٣) و" الدراويش " عام١٩٤٧ شكل (٤٤) ولوحتى " العصافير " ١٩٤٨ شكل رقم (٤٥) و" داخل المقهى " عام ١٩٤٨ شكل رقم (٤٦) بل وفى أغلب لوحاته كان يضيف إليها بعض الأشياء المنزلية مثل الكرسى والمصباح الغازى والزير المشروخ ولاتتصف مناظره فى الغالب بالرحابة والاتساع إنها مثل ضوء المصباح الغازى تتركز على حيز ضيق هو فى الغالب غرفة خالية من الأثاث وكثيرا ما يستخدم الحائط الموجود فى الخلفية فى رسم بعض الزخارف البدائية أو يملؤها بالشقوق أو يضع عليها بعض الزواحف مثل السحلية والبرص التى لها جذور فى المعتقدات الشعبية وهى رموز مرتبطة بالجنس والاخصاب والجدب وأحيانا العنف والشر الكامن بأعماق البشر ، وخط الأفق عنده منخفض مما يعطى إحساساً للمشاهد بانه يكاد يلمس شخوصه ويسمع ويشعر بنظراتهم الشاكية فى صمت وهناك جو من الصمت يخيم على لوحاته كأنه حديث داخلى لم يخرج بعد . وأشكال ندا ساكنة وشخوصه هامدة لاحراك فيها ، وأشكاله الأنسانية رغم تكرارها معبأة بشحنة تشكيلية ونفسية تتسم بطابع مأساوى ، إنها تحمل بداخلها اسرار لا تستطيع أن تفصح عنها . و شخوصه مع ذلك فيها اباء بدائى رغم كل شىء ولكن الجو المحيط بها هو الذى يجبرك على التعاطف معها . ولم يغفل حامد ندا القيم الجمالية فى التشكيل رغم خشونة تصاويره فى مرحلته الأولى ونلاحظ هذا فى لوحة " العصافير " عام ١٩٤٨ شكل رقم (٤٥) فنجد أنه قد إستطاع أن يقوم بترتيب وتنظيم عناصر اللوحة بطريقة متزنة فأوضاع الأشخاص وحركاتها بما فيها من تنوع وكذلك أشكال العصافير المرسوم على الجدار الخلفى قد خلقت إيقاعات . كل هذه الايقاعات تخدم التكوين والشكل الجمالى للوحة وإذا كانت العصافير من الناحية الرمزية ترمز إلى السلام ، فإن الشخوص الثلاثة واضح عليهم أنهم نماذج طيبة ومع ذلك نجد فى هؤلاء الأشخاص نوع من الذهول ومن مأساة ستقع بعد قليل . " ويقول حامد ندا لاحظت فى لوحاتى الأولى أننى إستخدم خلفية تتمثل فى حوائط رسمت عليها أشكالاً ، ومقدمة يقف عليها أشخاص . وبينما رسمت الكائنات على الحوائط تسطيحيا فقد روعى فى الشخوص

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من١٩٠٠-١٩٤٥، دار المستقبل العربى١٩٨٢ص ٨٨ .



شكل {٤٤} - حامد ندا - الدراويش - مائية على ورق ١٩٤٧ .



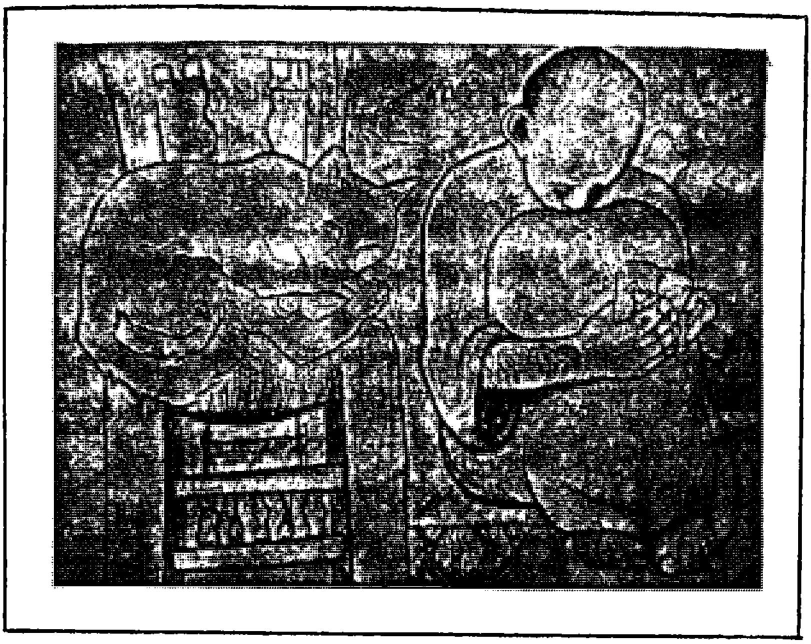
شكل {٤٥} - حامد ندا - العصافير - مائية على ورق ١٩٤٨ .

الأمامية الاستدارة كأنها تماثيل منحوتة ويقول أيضاً أنه أخذ فى نهاية المرحلة الأولى يسأم " الطريقة النحتية " فى التصوير وتغلب عليه حب التسطيح فعمد إلى التدريب على طريقة التسطيح للسيطرة على ناصيته . وقد دعاه ذلك إلى اللجوء إلى مزيد من التبسيطات الضرورية فى الأشكال " (١)

وجد حامد ندا نفسه وهو يجرب التسيطح يقترب كثيرا من الشكل واللون والتصميم الفرعونى ، وينحو منحى النهج الفرعونى الموغل فى الأصالة والعصرية أيضاً . ويمكننا أن نقول مجازا أن خلفيات ندا القديمة قد كتب لها الغلبة على شخوصه الأمامية ومن أعماله لوحة " وئام " ١٩٤٨ شكل رقم (٤٧) وقدجمع فى هذه اللوحة كثير من العناصر الشعبية من رموز ورسوم جدارية على الحائط فى خلفية اللوحة حيث نشاهد بعض الرسوم الفطرية والتى تمثل أشكالاً وعناصر متنوعة ، فنرى على الجدار الموجود على يمين اللوحة ثلاثة أطفال مرسومة بأسلوب طفولى ، ومما يلفت النظر أن هناك علاقة ما تربط بين الأطفال الثلاثة ، وليست مجرد رسوماً رمزية كالموجودة على الجدار الخلفى الذى يستند عليه الرجل والمرأة ، حيث نرى رسوماً تمثل كف وعصافير .. ومن ناحية أخرى فقد رسم ندا فى أعلى اليمين من اللوحة باباً مفتوحاً مما زاد الإحساس بالعمق . وإذا إنتقلنا إلى تتبع بقية عناصر الصورة فسنلاحظ أن هناك ثنائية تشترك فيها العناصر الرئيسية فى اللوحة ، فالأشخاص يجتمع كل إثنين معاً ، ويسرى هذا أيضاً على القبقاب فنرى زوجاً منه فى يسار اللوحة من أسفل ، وبرغم جماد مادته إلا أن ندا قد أضفى عليه بعداً إنسانياً لا يقل عن ذلك الذى نراه فى الأزواج الأخرى الموجودة باللوحة ، ففى مقدمتها ناحية اليمين نشاهد رجلاً وإمرأة جالسين فى حالة مداعبة ، وفى وسط اللوحة من أسفل نجد سيدتين تتجاذبان أطراف الحديث وهما عراه ، وهناك فى عمق اللوحة يقف رجل وإمرأة متجاوران فى حالة إستعداد ووئام ، وبجوارهما زير ، وهو ما سيلازم الفنان فى مراحله الفنية التالية . والفنان يريد هنا أن يوضح أنه رغم ماتعانيه هذه الطبقة من جوع وحرمان فإن أفرادها يعيشون فى وئام وسلام فيما بينهم ، ورغم ذلك فهم يعيشون عيشة يستنكرها المجتمع ، ومع ذلك نشعر نحوهم بتعاطف حيث يعانون قسوة الفقر والجهل . اللوحة مرسومة بالألوان المائية والأحبار ، وإهتم الفنان فى هذه الفترة بتحديد أشخاصه وأشكاله بالخط الأسود متأثر بالتصوير المصرى القديم وإهتم أيضاً بالتجسيم فى شخوصه مع الإهتمام باظهار المنظور وترديد شخوصه داخل اللوحة مع العناصر الأخرى أحدثت نوعاً من الايقاع الذى أحدث اتزانا فى اللوحة كما إستطاعت العين أن تجوب فى اللوحة دون الخروج عن الإطار .

---

(١) نعيم عطية ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٤١ .



شكل {٤٦} – حامد ندا – داخل المقهى – باستيل على ورق ١٩٤٨ .



شكل {٤٧} – حامد ندا – ونام – أحبار على ورق ١٩٤٨ .

وفى المرحلة الثانية نراه وقد إنفتح على معالجة فنية جديدة يغلب عليها الميل نحو التسطيح ، وبذلك فتح المجال لإستخدام الرمز الشعبى على الأشكال المسطحة ، وتجلى ذلك فى لوحة " أسرة مصرية " عام ١٩٥٥ شكل رقم (٤٨) حيث برع فى حل الفراغ وترك مساحات متنوعة من خلال تصوير الأشكال المعبرة عن العلاقات لأسرية مؤكدا طابعها الشعبى بمجموعة من المثلثات المرسومة فى منطقة الجسم والرقبة .

وتتميز أعمال هذه الفترة بغنائية اللون وبساطة الأشكال وتنغيمات السطوح والتحرر والميل نحو التسطيح وظهور الرمز على الأشكال نفسها بدلا من الخلفية كما كان فى مرحلته الأولى . ولم يلجأ فى هذه المرحلة إلى التجسيم أو الإهتمام بالمنظور، ومن أهم ما شغل ندا فى هذه الفترة البحث عن صياغة جديدة للشكل الآدمى حتى أصبح للشكل والعمل الفنى عنده سمات مميزة .

والواقع أن أسلوب حامد ندا فى هذه الفترة مدين إلى حد كبير للفن المصرى القديم كما هو مدين للفن الشعبى والبدائى والاسلامى ولذلك نراه استفاد من القيم التشكيلية والجمالية للفن المصرى القديم ففى لوحة " حديث المحبين " عام ١٩٥٥ شكل رقم (٤٩) ولوحة " أنشودة الصباح " عام ١٩٥٦ شكل رقم (٥٠) نلاحظ تأثره وارتباطه بالفن المصرى القديم حيث قام ندا بتسطيح الأشكال وحددها بخطوط رفيعة داكنة ولم يهتم بتأثير الضوء على الأشكال كما فعل المصرى القديم وقام كذلك بحساب المساحات حسابا دقيقا فى أعمال تلك الفترة ونجد ذلك فى أوضاع الأطراف ولون الجسم باللون البنى وكذلك ابتعد عن تجسيم الأشكال ، وأصبحت أشخاصه مسطحه وأميل إلى الحركة والنشاط والرشاقة . واختلف شكل الديك من لوحة "

انشودة الصباح " شكل رقم (٥٠) إلى لوحة " الفجر " شكل رقم (٥١) حيث ظهر فى شكل انسيابى ليعطى ثراء لمسطح اللوحة كما أنه عمل على ربط المساحتين اللونيتين المساحة الفاتحة التى يقف بها الديك والمساحة الداكنة التى تشكل خلفية المرأة، وقد أعطى ترديد اللون الأبيض على اللوحة ككل مع الأزرق حساً خاصاً يثير فى النفس أجواء الحلم ونسيم الصباح المنعش وهدوء الريف .



شكل {٤٨} – حامد ندا – أسره مصرية – ١٩٥٥ .



شكل {٤٩} – حامد ندا – حديث المحبين – أكريلك على ورق ١٩٥٥



شكل {٥٠} – حامد ندا – أنشودة الصباح – أكريلك على ورق ١٩٥٦ .



شكل {٥١} – حامد ندا – الفجر – أكريلك على ورق ١٩٥٨ .

سمير رافع ١٩٢٦

من مواليد القاهرة ، وظهر فى سماء الحركة التشكيلية المصرية من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٥٤ ثن اختفى تاركا خلفه شريطا من الضوء على طريق الفن المصرى الحديث . وقد حصل رافع على دبلوم مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ ثم دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية ثم سافر إلى باريس عام ١٩٥٤ ووجد هناك مجالا أكبر لإلتقاء أهل الفكر والفن فى مقاهى باريس المشهورة وفى أماكن عملهم فى الاستديوهات حيث يلتقى الفنانون والكتاب والسياسيون فى معرفة وصداقة فكرية ، وكانت معرفته بالسياسى " بن بللا" الذى استدعاه للجزائر عندما تولى الرئاسة هناك وشغل عدة مناصب فى الجزائر كما قام بتدريس تاريخ الفن ، وعاد مرة أخرى إلى باريس بعد عزل " بن بللا " ليتفرغ لفنه ولازال هناك حتى الآن . ويعتبر سمير رافع واحد من مؤسسى جماعة " الفن المعاصر " وقد أيقن أن الفن لابد أن يقف جنبا إلى جنب مع قمة الفكر الحديث وأن الفن أداة للغزو والمعرفة وقائدا لوعى الناس بعد أن ظل وقتا طويلاً أداة لهو وتسلية .

كانت للأجواء الأسطورية أثرها الكبير على الفنان سمير رافع ، وأنتج فى ظلها الكثير من الأعمال الفنية ، وبعد أن إستمر فترة فى هذا الإتجاه أخذت هذه الأجواء الأسطورية تختفى بما كانت تحتوى عليه من شحنات متصارعة تشف عن رؤى اللاشعور الجمعى والعهود البدائية وما وراء الطبيعة متجها فى الرؤية الكلية إلى الواقع الاجتماعى ، يعكس مشاكله وما يثيره من قلق وأحزان فى هذه المرحلة التاريخية الأجّاجة التى تلت الحرب العالمية الثانية ' ويقول الفنان " بيكاسو " عن أعمال رافع نعم لقد شاهدت آخر أعمال رافع هذا العربى الذى تكمن فى نفسه مواهب كبيرة . لوحاته دائما ثورية فى تعبيرها تؤكد روحة المصرية فى قلب باريس تماماً كما تأكدت فرنسية " بوسان " فى إيطاليا " كما أكدت أنا اسبانيتى فى فرنسا أن ذواتنا تتأكد حين نكون بعيدين عن أوطاننا " (١) وفى كثير من أعمال سمير رافع تتزاحم الحكايات ونرى جرأة الأسلوب فى التكوين " ويمكن أن نتعرف على الخطوط والألوان المنبعثة رأسا من الفنون المصرية الشعبية حيث تنتج من تكاملها وحدة خالصة فى مصريتها لايمكن أن يوجد لها مثيل فى الإتجاهات الأوربية وبناء هذه اللوحات يحتفظ بالبناء والاتزان الواعى كما فى لوحات " السلام " و " التناسل " . (٢) أشكال رقم (٥٢) ، (٥٣) إن المتأمل فى أعمال سمير رافع يرى أن تكوينها العام يذكرنا بالتكوينات الفرعونية المبنية على الزوايا القائمة كما أنها تشبه صخور التماثيل الفرعونية فى إتجاهاتها العمودية والمستقيمة . وللفنان تفسير لذلك وهو : " أن الفن كالشجرة أى شجرة لابد أن تنبت جذورها فى أرض معينة دون

---

(١) سمى الفاروق ، جولة مع الفن فى معرض سمير رافع جريدة الشعب الجزائرية ، ١٥ مارس ١٩٦٦ .

(٢) الكونت دار سكوت ، كتالوج معرض الفنان سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .

اى أرض أخرى ومع ذلك فإننا نقدر على نقل ثمارها إلى جميع أنحاء العالم " . (١)

" وقد كتب الكاتبان المعروفان " جان وسيمون لاكونيير " فى كتابهما عن الحركة المصرية والتى جاء فيها أن أكثر الفنانين ارتباطا بفن التصوير هو الفنان رافع أنه عميق فى فهم لغة الألوان قدير على البناء التشكيلى السليم يعبر عن المأساة السحرية ولكن اللون عنده يجعلك أكثر ميلا إلى التفاؤل ثقافته جديدة تتبلور بعيدا عن المؤثرات الأجنبية . روحه جديدة تهدف إلى التحرر من الماضى وتدمجه فى الحاضر وثقافته وطنية تتغذى من الماضى ومتفتحة إلى الحاضر فى الوقت الذى تبحث فيه عن تدعيم ذاتها " (٢) إن أغلب أعمال الفنان رافع تدور فى اطار التقاليد المصرية وهدفه من ذلك كما يقول أنه يريد أن يقوم بعمل فنى مصرى على مستوى عالمى .

كتب سمير رافع فى رسالة خاصة إلى أخيه سامى رافع مؤرخة ٨ ديسمبر ١٩٨٧ يقول فى بعض سطورها " كانت أيدلوجيتى مختلفة ، وهى إيجاد فن سيريالى مصرى لأنى كنت متصلا بجورج حنين ورمسيس يونان ، وكنت أرى أن السيريالزم الذى كنا نعمله آنذاك كان فرنسيا أكثر منه عالميا وفكرتى كانت عمل سيرياليزم عالمى مصرى " . (٣)

لذلك لم يكن مستغربا أن نلمح بعض الإستعارات السيريالية فى أعماله الأولى مشاركا فى هذا لجماعة " الفن والحرية " فقد كانت سباقة إليه وإن حاول أن يستلهم بواسطة هذا الأسلوب كلاسيكيات التصوير الغربى ومن أسس تصميم عصر النهضة بما يتميز به من رصانة واتزان سكونى واقتصادى فى اللون وقد بالغ رافع فى هذا لاقتصاد وإن تمرد عليه فى فترة الخمسينات فظهرت الألوان صريحة متألقة " ولم يحل هذا الإستلهام دون ظهور الطابع الذاتى فظهرت المرأة الأسطورية كيانا جامعا بين حسية الجسد الانسانى وخشونة بعض مظاهر النبات كما فى لوحة " دافنى " شكل رقم (٥٤) ويلتقط من المرأة الاسطورية لحظة تحولها إلى نبات والتزم فى تلك اللوحة بل قل فى لوحات تلك المرحلة بكثير من النسب الواقعية إن سمير رافع لايقف عند الجمال الشكلى فقط بل يهدف إلى التعبير من خلال التأمل والتعمق فى الأشياء والأشكال مظهرا هذا فى كتلها . وهذه الأهداف تصل إلى فنون وأجواء الفنانين الايطاليين الميتافيزيقيين أمثال " دي كيريكو و موراندى " (٤) ولكن سمير رافع يعبر عن حياة مستمدة من الحركات الحديثة " وتبين بداية فنه ملاءمته الصالحة لتكوين تطورات ثقافية حيث وجدناه يتابع عمله الخاص سرا واستطعنا رؤية تأثره بقوة إندفاع " فان جوخ " فى الشكل واللون وبرودة التحليل عند " سيزان " والسيريالزم أيقظ فيه بعض أصداء عابرة مكنته من تحرير نفسه بطريقة مجدية كما تأثر خياله الشرقى بفن وتصوير الخيالات

(٢،١) سمى الفاروق ، جولة مع الفن فى معرض سمير رافع جريدة الشعب الجزائرية ، ١٥ مارس ١٩٦٦ .

(٣) نبيل فرج ، سمير رافع من الاسطورة إلى الواقع الاجتماعى، مجلة القاهرة عدد ٨٠ فبراير ١٩٨٨ .

(٤) جيرالد ميساديه ، كتالوج معرض سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .

عند " بروجل Bruegel ومرت عليه مراحل تعمق فى اثنائها فى الفن الكلاسيكى الذى قاده لدراسة التحليل التكعيبى ثم إنقلب إلى دراسة اسلوب الانتاج العاطفى المثير فى فن الباروك " (١) والتحريف فى النسب وتضخيمها على النسق الإغريقى الرومانى وعلى نسق صور " بيكاسو " التى استلهمها من التصوير الاغريقى والرومانى أيضاً ويتضح ذلك فى صور سمير رافع .

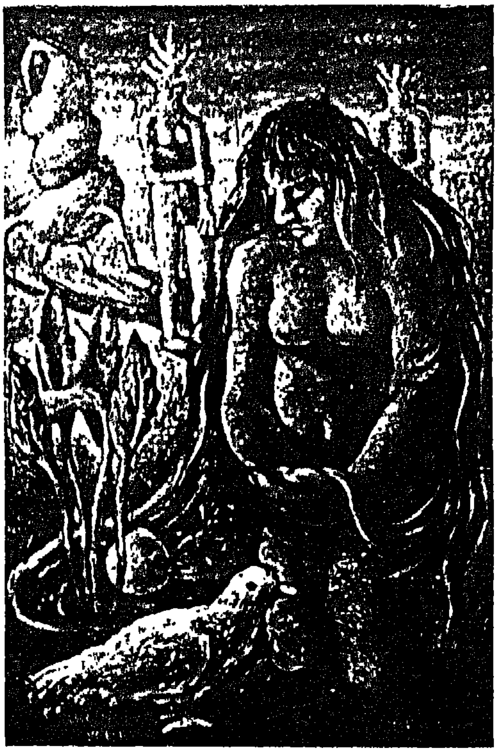
وتتميز أعمال سمير رافع بطاقة تشكيلية تسترعى الانتباه وشعور حاد بالاحتجاج على الوسط المحيط ، يتخطى الذوق المعقول فى محاكاة المرئيات التى تزخر بها المتاحف من أعمال عصر النهضة منذ القرن الخامس عشر حتى القرن الماضى ، متوغلا فى أحراش النفس التى فتح " فرويد " مغاليقها ، ملامسا طبقاتها الباطنية وحيوات المجتمع المتصارعة . تعمد سمير رافع إلى تكبير أحجام الأشخاص أو بعض أعضائها أو انبساطها بأكثر مما هو مألوف وأظهر صلابتها النحتية أحيانا ، كما نجده يطمس ملامح الوجه إلا أنه إهتم باضفاء الحياة على الجمادات الصماء أو النباتات بيانا بقوة الأعماق ، مع التمسك بالاتزان الكلاسيكى المحكم فى المعمار ، وتكويناته قوية وسلسة ، وتقاسيمه أفقية ورأسية مستقرة ذا ت علاقات قوية سواء كانت بسيطة أو مركبة ، وصراحة النسب والأجزاء ، أما الألوان فبالغة السخاء صلبة تتدرج تدرجا دقيقا وتتروح فى توافقها بين الكثافة والنقاء ، وغلبة الخطوط الهندسية على الأشكال والمساحات . " وقد عكس سمير رافع لنفسه ذاتية ممتدة فى أحلام داخلية لحياة ماقبل التاريخ ويظهر هذا فى كتلته الثقيلة التى تظهر فيها الإنسانية مترددة بين الحيوانية والنباتية فى دنيا الأحراش المورقة المحاطة بالصخور ذات الأجواء الغريبةوالسماء التى ينبعث فيها النجوم المجهولة ، فإذا خاض فى محيطها الانسانى نلمح صورة مصر ويبدو غريبا أنه بهذه الطريقة الحديثة فى التعبير وصلت أعمال الفنان إلى طابع وروح عميقة معبرة " (٢) وفى هذه الأعمال التى تتميز بالحساب الرياضى الدقيق نجد تحوير أو تحريف الأشكال على غرار الحوشيين من أجل ابتعاث دلالة تشكيلية مختلفة تتحقق فى النظام أو البناء الجديد المطروح ، ويخدم التعبير النقدى الأبقى الأكثر جدوى الذى يكشف عيوب المجتمع ويسخر من تقاليده المختلفة ويتعاطف مع ضعف الانسان ووحدته .

" وتمثل الأنثى فى أعمال سمير رافع عنصرا أساسيا . إنها أنثى طاغية تمتلك جسدا ثقيلا بلا روح فى وحدتها أو فى علاقاتها الحميمة بالرجل والكون كأنها قالب حجرى منحوت ، ولعلها الجنية أو الغولة ، معبرة بما يخلعه عليها من عناصر أخرى من رؤية سيريالية متشائمة ، متحررة من المنطق المقرر ، تنبض بالوحشة فى امتزاجها الحسى بالطبيعة ، كأشجار الصبار ، والأسماك والطيور والقواقع ، تلك التى تزخر بها الرسوم الشعبية فى لغتها

---

(١) الكونت دار سكوت ، كتالوج معرض الفنان سمير رافع ، ١٩٥١ .

(٢) جيرالد ميساديه ، كتالوج معرض سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .



شكل {٥٢} - سمير رافع - السلام - زيت على توال ١٩٤٧ .



شكل {٥٣} - سمير رافع - التناسل - زيت على توال ١٩٤٧ .

السحرية المترسبة فى نفوسنا والتى استمرت فنونها فى مصر حتى فى حالة توقف الابداع الفنى فى العصر العثمانى ولتأكيد ملمح الاخصاب والأمتلاك والبقاء تتراءى الأنثى فى أعمال سمير رافع متخلقة من الأرض متواشجة معها فى منهج الخلق والتكوين تواشج أعضاء الجسم الواحد وسط عالم أكثر غرابة " (١) . ففى لوحة " دافنى " عام ١٩٤٧ شكل رقم (٥٤) نلاحظ جذع إمرأة من الخلف، عارى ينبت الشوك فيه وقد ارتبط الشكل الأنثوى فى تفكيره بالأسطورة ، ويمكن للمتفرجَ أن يتخيل " أبولو " وقد وقف فجأة عن مواصلة الجرى بينما " دافنى " الهاربة تتحول إلى شجرة غار ويبدو قيمة العمل فى الجو الميتافيزيقى المسيطر على اللوحة رغم أن الدراسة دراسة كلاسيكية تذكرنا بعصر النهضة الإيطالية فنجده قد قام بدراسة الموديل العارى " دافنى " دراسة راعى فيها قانون النور والظل وهى تمد يدها إلى أسفل وعند الكف تتحول إلى جزء من جذع لشجرة فى أسفل اللوحة ، ونجد قطعة من القماش تمتد من بين قدميها إلى يسار اللوحة وتنتهى على شجرة أعلى اليسار ويظهر فى الخلفية جو ميتافيزيقى اسطورى ملبد بالغيوم وتظهر مراكب صغيرة فى البعد تدل على وجود الحياة ويظهر فى اللوحة اثنين من الحيوانات على يمين اللوحة تكاد تكون مزروعه فى الأرض وقد أحدث أثر القماش من بين قدمى " دافنى " إلى يسار اللوحة إلى أعلى على حركة العين إلى أعلى يسار اللوحه متجها إلى ناحية اليمين ومنها إلى " دافنى " مرة أخرى . وإعتمد الفنان فى هذا العمل على اظهار البعد الثانى متمثل فى اظهار العمق فى اللوحة وخط الأفق الذى انقطع مع خط ظهر " دافنى " وأيضاً إهتم باظهار " الفورم Form " فى عناصر اللوحة بداية من الموديل . التكوين متزن وعلاقات الخطوط مع بعضها فى حركات معاكسة ساعد على هذا الاتزان وهناك انسجام عام فى تركيب اللون السخى فتركيب ألوان اللوحة يتراوح بين البنى والأوكر والبنى الداكن مع بعض المناطق التى قام بوضع اللون الأزرق فيها . وهناك أعمال أخرى لدى الفنان تعبر عن مظاهر مختلفة عن نظريات الفنان المتجددة لأنه سيظل مخلصا لأشكاله الأنثوية والمرتبطة كلية فى تفكيره الخالص ، بوسطها الحيوانى والنباتى فعالمه منبثق من الأرض ومصدره الأول هو الطبيعة ويلاحظ فى هذا الأسلوب خضوع الفنان للأجسام ومحاولته البناء المعمارى للمساحات وإرادته فى التوزيع الواضح للأحجام والألوان التى يغلب عليها الانسجام وتستعير اللوحة بعض مبادئ السيريالية كما أن بها رمزية ظاهرة ويظهر هذا جليا فى لوحة " الزمن " عام١٩٤٦ شكل رقم (٥٦) فهو يصور فتاة مرتكزة على اليد اليسرى وتضع أمامها اليد اليمنى المعكوسة وترى الفتاة وكأنها كتلة من جبل صخرى شعرها أشعث يتجه للخلف ، واليد تحمل نوع من القوة المخيفة ، والعين خالية من التفاصيل وفى أسفل الفتاة أشخاص يستغيثون والخلفية تحتوى على صخرة فى أيسر اللوحة وفى الوسط تظهر حياة طبيعية خالية من الناس وكأن هذا الزمن المتمثل فى الفتاة قد قضى على ماتبقى من الناس فى

(١) نبيل فرج ، معرض سمير رافع من الاسطورة إلى الواقع الاجتماعى، مجلة القاهرة عدد ٨٠ فبراير ١٩٨٨ .



شكل {٥٤} - سمير رافع - دافنى - زيت على تـوال ١٩٤٧ .



شكل {٥٥} - سمير رافع - أرض مصر - زيت على تـوال ١٩٤٧ .

هذا المكان ورغم صمت الفتاة نجد أن السماء كأنها صحراء متحركة فى عكس اتجاه الفتاة . فالناظر إلى هذه اللوحة يجد التكوين الشكلى والتعبير العاطفى النفسى ، وأيضاً السيريالية واضحة . وقد إعتمد سمير رافع فى هذه اللوحة على الخط ليؤكد الإحساس بالحركة وإعتمد أيضاً على التجسيم فى الأشكال الآدمية ، ووضع اللون الداكن فى نصف اللوحة الأيسر من أسفل أعطى اتزان مع الكتلة التى تشكلها الفتاة . وفى لوحة " أرض مصر " عام ١٩٤٧ شكل رقم (٥٥) حيث صور شجرة ضخمة وديدان كبيرة تأكل ما تقابله .. إنها البشاعة التى كانت عليها مصر فالأشجار متآكلة والذرة مرتع للدود وفى خلفية اللوحة الحيوانات تائهة كانها لا صاحب لها منكسرة ، والسماء ملبدة بالغيوم قابضة والمنازل فى الخلفية توحى بالخراب والأشجار خالية من الأوراق ويظهر اللون صريحا فى أماكن كثيرة من اللوحة فى السماء وفى نبات الذرة ويظهر اللون الأوكر فى أماكن كثيرة نجده مع اللون البنى فى جذع الشجرة والأوراق التى تغلف الذرة فالقريب ملون بألوان ساخنة والبعيد تظهر فيه الألوان الباردة واللوحة عبارة عن مسرح مأساوى يستفذ فى المشاهد الغضب والنفور من واقع الحياة كما رآها الفنان وإستطاع أن يرمز له . وفى مرحلته هذه يعطى سمير رافع أهمية كبيرة للألوان مازالت أساس فنه كما كانت لم تتغير ولكنها اتخذت أشكالاً أكثر نضجا كما هو ظاهر فى لوحة "السلام" شكل رقم (٥٢) وتخرج درجات ألوانه التى كانت مظلمة عن دورها الحيادى لتكون امتزاجات لونية متحررة وأكثر وضوحا . كما تظهر روح الأسطورة فى لوحة " آدم وحواء " شكل رقم (٥٧) فقد صور رجل وإمرأة فى حالة احتضان ورمز لهم بآدم وحواء عند بداية الخليقة وكأن مصدرهم الأساسى الطبيعة ، فتظهر الكتل النباتية فوق رأسها كما وضعت حواء فوق رأسها البيض وهو رمز الاخصاب ويسيطر على اللوحة اللون البنى ودرجاته مطعماً بدرجات اللون الأحمر ، وكأن الضوء يسقط على الأشخاص من ناحية اليسار ويظهر اللون الأخضر فوق رؤوسهم وقام الفنان بترديده فى الجزء الأسفل من ناحية اليسار ، والتكوين يملئ اللوحة وحركة يد الرجل مع مناطق الضوء والظل تعطى نوعاً من الترديد ، وقد إهتم الفنان بصلابة الكتلة فى شخوصها .

" ويمكن تلخيص فن سمير رافع بثلاثة مقومات ، نظام الخط والاحجام واستعمال الدرجات الصافية ذات الطابع المصرى وأخيرا الروح العالمية ، فأسلوبه فى الخط والاحجام يشابه النزعة البنائية فى النحت الفرعونى فى بساطة الوسائل المستعملة وقوة المواقف غير المتحركة الكلاسيكية " . (١) وأخيرا فإن الروح التى تنبثق من تلك الأعمال تميل إلى العام والعالمية فالأشخاص بمواقفهم وملابسهم ومحيطهم لاتنتمى إلى الأشكال الزائلة للصور الشخصية ولا إلى تحديد مناظر معينة فهناك نوع من التخلص من الحدود فى العالم الذى يبدعه سمير رافع .

---

(١) الكونت دار سكوت ، كتالوج معرض الفنان سمير رافع ، ١٩٥١ .



شكل {٥٦} - سمير رافع - الزمن - ١٩٤٧ .



شكل {٥٧} - سمير رافع - آدم وحواء - زيت على تـوال ١٩٤٨ .

محمود خليل ١٩٢٩

ولد بالقاهرة وكان تلميذ لحسين يوسف أمين بمدرسة فاروق الأول وقد حصل على جائزة الرسم من وزاره الثقافه ، وفى عام ١٩٤٩ حصل على ليسانس الفلسفة من كليه الآداب جامعة القاهرة ، وقد عمل مدرسا للغة الفرنسية بالسودان وبعث فى رحله دراسيه لباريس ، وفى عام ١٩٥٢ عرضت أعماله فى (فينتسيا) .

" عاش محمود خليل منعزلا فى مراهقته وكان يمزج بين الميل للرسم وحبه الكبير للقراءة لذلك كان يمكنه حتى قبل بلوغ سن الرشد أن يلتزم بفضائل غير شائعه واحتفاظه بالعفه تجاه الحب ، حيث أن خجله الشبه ملائكى كشف الجانب الأكثر انسانيه فى نظرته .

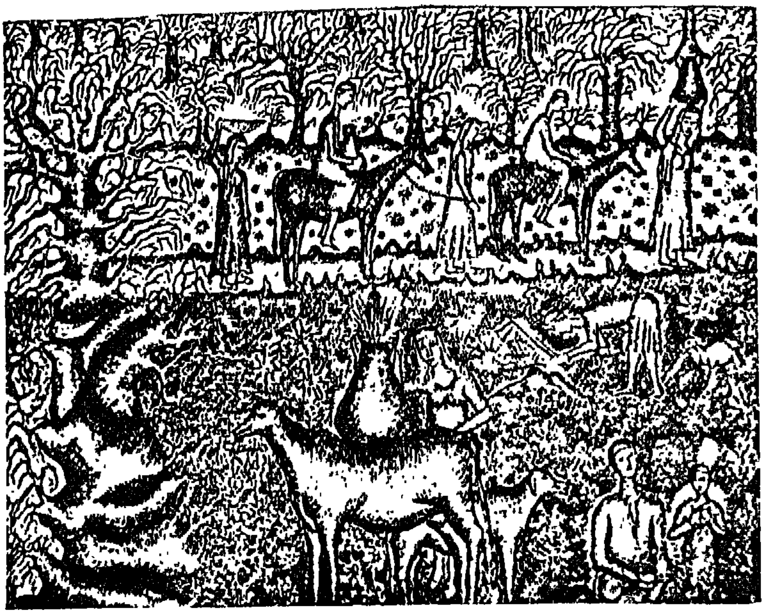
لقد عاش محمود خليل بين اعوام ١٩٤١ ، ١٩٤٨ فتره صعبه وهى فتره المراهقه بالنسبه له . ولأنه كتوم فلم يحاول تجربه الارتباط وانعزل بعد ذلك وخلق عاطفه مثاليه احياها خياله واحلامه . إن حساسيته الفنية قد وجهته نحو كتابة الشعر ، وهو ما أفاده بعد ذلك عندما إتجه إلى الكتابة عن الفن التشكيلى " . (١)

وجد محمود خليل أسلوبه مبكراً عن طريق تحقيق أسلوب إقترب من الرسومات الشرقيه الفارسيه المزدهره .

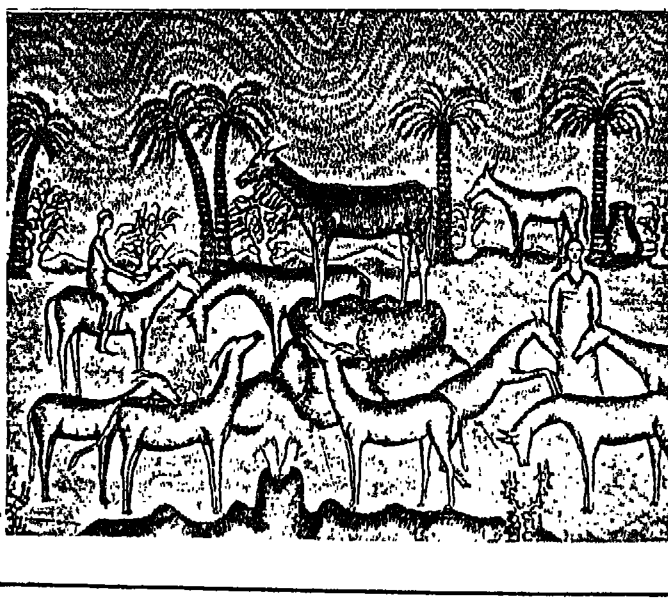
كان محمود خليل مدفوعا بالتعبير عن انفعالاته بالاحتكاك بالحياه الريفيه فى مصر والسودان ، حيث عاش فتره من الزمن متاملا فى الطبيعه ،وإستطاع من خلالها أن يخلق روابط جذابه بين المخلوقات والجماد ، وقد احتفظ محمود خليل بالروابط الحميمه التى توحد الانسان بالريف ونجده قد رسم مراعى سوهاج والريف الحار فى السودان . وكانت أعماله نسيج يجمع بين الفن الساذج والسيرياليه فى اسلوب اداء له سمات شرقية .

واخذ محمود خليل أشكاله من الطبيعه ولكنه قام بتحويرها تحويراً بسيطا أبعدها عن التسجيل الحرفى للاشياء ، وفىالواقع فإنه كان يملأ سطح لوحاته بالعناصر التى ينظمها بطريقه فطريه ، يحصل من خلالها على أشكال أو مسطحات بعضها فوق بعض أو فراغات مظلله اومسطحات منقطه تارة أو مستقيمه تارة ومتعرجه تارة أخرى دون أن يؤثر ذلك على فكرته ، بالاضافه إلى ذلك فإن محمود خليل كان يستخدم احبار مختلفه منها الاحمر و الازرق فى درجاتها المختلفه . لم يترك لنا محمود خليل الكثير من اللوحات ، ولم نستطيع العثور إلا على مجموعه قليله من لوحاته ومن بين هذه اللوحات لوحة " الريف الخصب " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٥٨) وهى منفذه بالحبر الأسود على ورق ، وهى مقسمه إلى قسمين علوى وسفلى .. فى النصف الأعلى نجد مجموعه اشجار فى الخلفية وبعض النباتات المزروعه

1- Aime - Azar- L'Eveil De la consence Picturale En Egypt 1954 . (بتصرف)



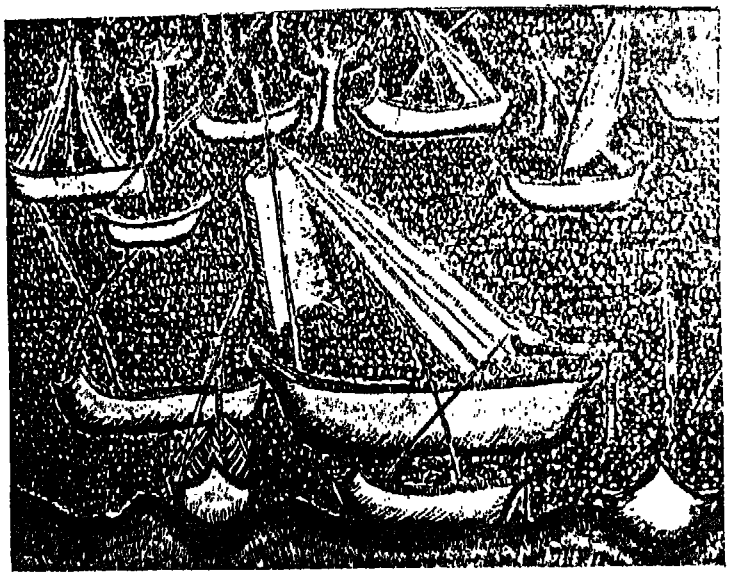
شكل {٥٨} – محمود خليل – الريف الخصب – حبر على ورق ١٩٥١ .



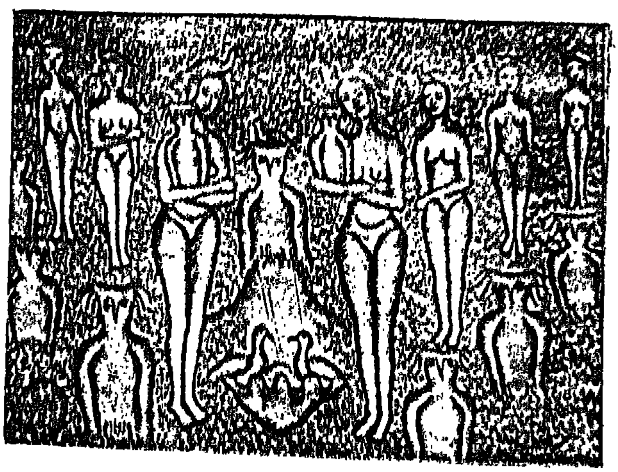
شكل {٥٩} – محمود خليل – الحمار الكبير – حبر على ورق ١٩٤٩ .

ونجد سيدة يسار اللوحة تحمل سلة وأمامها صبى يركب حمار تجره سيدة أخرى أمامها صبى يركب حمار اخر تتقدمه سيدة تحمل جرة والعمل شبيه برسوم الأطفال ، وفى الجزء السفلى من الناحيه اليسرى نجد جذع شجره ، وفى الجانب الايمن من اللوحة نجد فلاح يعمل فى الأرض ويجاوره طائر ابو قردان ، وسيدة تقوم بوضع الجرة فوق بقرتها ويقف شخصان فى أسفل اللوحة من الناحيه اليمنى ونلاحظ أثر الفن المصرى القديم فى تقسيم اللوحة إلى نصفين علوى وسفلى وفى وضع الشخوص مرصوصه فى النصف الأعلى للوحه ، وقد إعتمد الفنان فى هذا العمل على الخط وهو من العناصر الاساسيه فى تركيب اللوحة وإهتم أيضاً بتجسيم العناصر المرسومه وهذا العمل يتشابه مع لوحه " الحمار الكبير " شكل (٥٩) ، فى المعالجه الفطريه والتناول البسيط فى رسم عناصر الصوره وتجسيمها . ومن أعمال تلك الفترة أيضاً لوحه " مراكب فى جنوب مصر " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٦٠) وهى مرسومة بالحبر الصينى على ورق وتعتبر من اهم أعماله فى تلك الفترة حيث قام برسم مراكب فى النيل فى حاله حركه أحدثت ايقاعا جميلا باللوحة ، كما قام برسم الماء بخطوط حلزونيه لتوحى بحركته ومن أعماله أيضاً لوحة " ربيع النفس " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٦١) حيث قام برسم مجموعه من الفتيات متراصين على ابعاد مختلفه وقد قامت الفتاتين فى المقدمه بحمل طائر خرافى فى حاله صفاء وتطلع ، وقام الفنان بوضع طائر على راس كل منهما فى حاله سكون دليل على الأمن و السلام الموجود باللوحة ، وقام أيضاً بوضع نفس الطائر الخرافى فى وسط اللوحة وعلى رأس طائر راقد فى عشه وفى أسفله وضع حمامتين رمزاً للسلام ، وقام برسم هذا الطائر الغريب وردده بنفس المنظور واتجاه الفتاتين ، اللوحة منفذه بالحبر الصينى الأسود والبرتقالى .

وعند تأملنا للعمل نجد أنه قد سيطر عليه جو ميتافيزيقى ، وقد قام الفنان بوضع عناصر اللوحة اعتماداً على تشكيل المنظور بهم وهو تكوين تماثلى يظهر جليا فى ترصيص الأشكال ولكن مع إختلاف اوضاع الايدى والاحجام وبالاضافه إلى ذلك فهذا العمل يوحى ببعض المعانى الرمزيه .



شكل {٦٠} – محمود خليل – مراكب في جنوب الصعيد – حبر على ورق ١٩٥٢ .



شكل {٦١} – محمود خليل – ربيع النفس – أحبار على ورق ١٩٥٢ .

سالم عبدالله مجلى الحبشى ١٩٢٤

ولد سالم الحبشى باندونيسيا ، وهو ينتمى إلى سلالة " حضرموت" وقد ترك بلاده عام ١٩٣٧ متجها إلى هولندة ومنها عاد إلى مصر ، وقد درس فى مدرسة فاروق الاول وبعد حصوله على الثانويه حصل على دبلوم الطب وبعدها حصل على دبلوم فن الخط العربى ، وترك مصر بعد عام ١٩٤٩ عائدا إلى هولندة وعاد بعدها إلى القاهرة عام ١٩٥٣ وعرض بها أعماله ثم رحل إلى أوربا بعد ذلك حيث أقام فى ألمانيا .

لقد قضى سالم الحبشى طفولته فى ريف و غابات اندونيسيا وخاصه " جافا" وفى الحقول الواسعه على ضفاف البحيرات وكان لكل هذا أثره على أعماله فيما بعد شكل (٦٢) وقد أثرت على سالم الحبشى الموضوعات المصريه مثل النيل وغيره وقد قام برسم لوحه " قصيدة النيل " شكل رقم (٦٣) وعالجها معالجه قريبه إلى أعمال الفن الصينى ومع ذلك فكان ينتج اغلب أعماله فى قلب جماعه" الفن المعاصر " وقد عمل سالم الحبشى على أن يجمع بين الفن وتقاليد بلده فى الشرق الاقصى وبين أعمال اشهر الفنانين الغربيين .

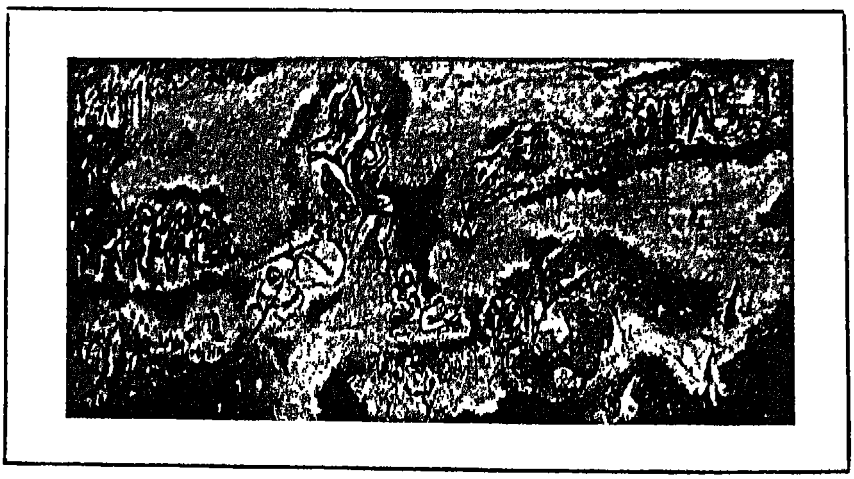
" لقد مر سالم الحبشى بمراحل فنيه مختلفه . وأكثر تحديدا بثلاث تيارات فنية منهم السيرياليه التى أثرت على بدايته حتى عام ١٩٤٨ ثم فترة غير اكيدة حيث كانت تغلب على الوانه احساس حاد مليء بالعنف والحراره واخيرا فترة الخمسينات التى تتسم بالعفويه حيث الانسان يتواجد فى أعماله بالصدفه وتبدو الأشكال فى جو يؤمن بعالم من الاحلام فى فنتازيا حسيه ذات طابع مرضى " (١) فهو فىنهايته فنان سيريالى وقد عالج سيرياليته بشئ من الواقعيه التى تشوبها الاحلام .

يعتبر سالم الحبشى فنانا سيرياليا يهتم بالحبكة الفنية في أعماله . ففي لوحة "ربيع الروح " شكل رقم (٦٤) وهي من أعماله السيريالية ،نجده قد تأثر فيها بأعمال الفنان "سلفادور دالي " السيرياليه . فقد جمع الحبشي في هذا العمل بين أكثر من منظور في اوضاع غير طبيعيه أو غير معقولة ، فنجد في هذا العمل حائط وقد شكله الفنان على شكل "حصان خشبي "يتجمع حوله خيوط العنكبوت وجذوع الشجر على أشكال آدميه وحيوانيه وكأنه حلم . ففى نصف اللوحة العلوى نجده رسم حائط على شكل حصان مهدم صامت . يقف على هذا الحائط رجل وإمرأة وفى نصف اللوحة الايسر نجد حائطاً بمنظور اخر عكس المنظور السابق يتخلله جذع شجرة على شكل ادمى ينتهى بكفين يطبقان على نصف اناء مكسور وجزء من الة كمان ، وهذا الجذع مرتكز على هذا الحائط ، وفى نصف اللوحة السفلى نجد وجه مفتوح العينان وليس به جسداً كانه غارق فى الماء يجاوره بقايا ادوات قديمة ، وفى يمين اللوحة نجد سهول،

1- Aime Azar L'Eveil De la consence Picturale En Egypt 1954 . (بتصرف)



شكل {٦٢} – سالم الحبشى – منظر من أندونسيا – حبر على ورق ١٩٤٧ .

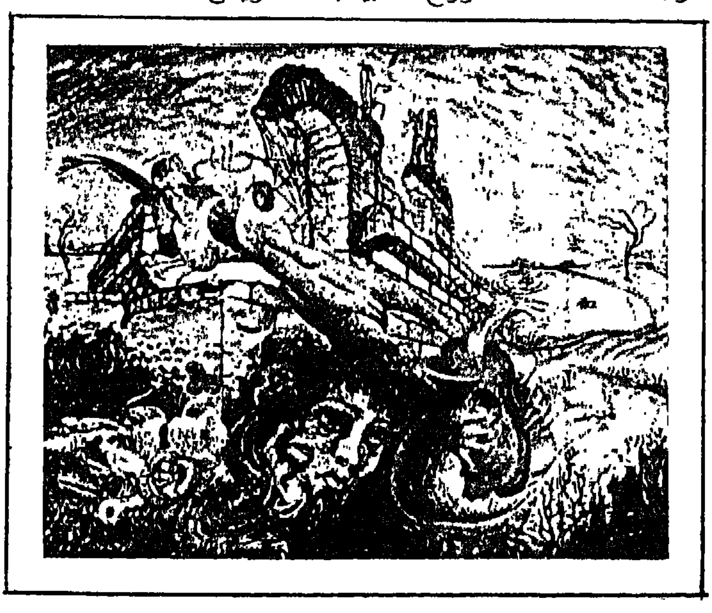


شكل {٦٣} – سالم الحبشى – قصيدة النيل – حبر على ورق ١٩٤٧ .

وعلى اليمين واليسار نجد شجرتان جافتان فى كل جهة واحدة . اللوحة مرسومه بالحبر الصينى والتكوين في اللوحة متزن رغم تكثيف اللون الداكن فى الناحيه اليسرى منها . ونجد أن الخطوط مع البقع اللونيه اساس الحركه فى اللوحة ، كما إهتم الفنان باظهار البعد المنظورى الاسطورى وإهتم أيضاً باظهار الظلال والفاتح فى عناصر اللوحة .

وفى لوحه " منظر من اندونيسيا " شكل رقم (٦٢) التى تأثر فيها بالرسوم الصينيه حيث قام برسم سهول بها بعض البيوت التى تحاط باشجار كثيفه وتظهر فى اللوحة السماء يبزغ فيها القمر وكانه رسمها فى ليله قمرية وهو منظر طبيعى تظهر فيه جذوع الاشجار نحيلة . وقد لعبت البقع التى قام الفنان بترديدها فى أنحاء اللوحة دوراً هاماً فى إتزان التكوين ، كما أن الخطوط والمساحات فى إتجاهاتها المختلفة قد ساهمت فى خلق نوع من الحركة داخل اللوحة .

وفى لوحه " قصيدة النيل " شكل رقم (٦٣) قد تأثر سالم الحبشى برسوم الشرق الاقصى حيث رسم سهول وأوديه عليها ناس فى حاله بهجه وسعادة حيث قام برسم عازف المزمار فى النصف الايسر من اللوحة وبعض الفتيات يرقصن واحد الرجال يلعب العصى وقدقام بتسجيل بعض الرسوم الفرعونيه لراقصات ، وفى وسط اللوحة رسم بعض السيدات يقمن بالعزف وبعض الصبيه يلهون ، وفى أعلى اللوحة من الناحيه اليمنى رسم عرائس المولد وبعض العادات الشعبيه الموجودة فى حياتنا اليوميه حيث طغى على اللوحة الإحساس بالفنتازيا ، وخيرات النيل بشكل رمزى . وقد إستطاع الفنان من خلال معالجة مساحة الفاتح والغامق أن يحقق إتزان التكوين باللوحة ، وجدير بالذكر الإشارة إلى تلك الحركة المنبعثة من اللوحة والتى أحدثتها حركة المساحات المختلفة وحركة الأشخاص المرسومة خلالها . كما نلاحظ أن أشكاله خرجت مسطحة تحمل الروح الشعبية بشكل سريالى .



شكل {٦٤}

سالم الحبشى

ربيع الروح .

حبر على ورق ١٩٤٨

إبراهيم مسعودة ١٩٢٥

ولد بالقاهرة ، وكان تلميذاً لحسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول بالعباسيه .. دخل مدرسة الفنون الجميله عام ١٩٤١ ، ثم حصل على دبلوم نهاية الدراسة بصعوبة .. التحق بعد ذلك بمعهد التربية الفنية ، وأتم الدراسة به .

ظهر إبراهيم مسعودة على مسرح الحركة التشكيلية أولاً من خلال إشتراكه فى معارض " الفن والحريه " عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥. وقد حظى بنصيب فى جميع معارض جماعة " الفن المعاصر " ، وفى المعرض الفرنسى المصرى . بعد ذلك أقام عدة معارض شخصيه ، كان أولها عام ١٩٥١ بمدرسة الليسية الفرنسية بالقاهرة ، وثانيها فى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥٣ أما معرضه الثالث فقد أقامه فى قاعة الصداقة الفرنسية بالاسكندرية عام ١٩٥٤، وكانت لإبراهيم روح نقدية جيدة كما كان شاعراً موهوباً " (١)

وكان الريف بالنسبه لإبراهيم مسعودة مدرسته الأولى رغم أنه فنان سريالى وقد أستمد عناصر فنه من مناظر الريف والخضرة الموجودة بمصر أو البيئه المحيطة به، فكان مغرم برسم الصخور والحيوانات وجذوع الشجر الموجودة فى الريف. ولكنه أخضع كل ذلك لفلسفته الفنية الخاصة ، وانتج بذلك أجواء تشكيلية تتجه إلى الحس السريالى . كان مسعودة واعيا ومدركا للاتجاهات الحديثه وقد اختار السيرياليه كنقطة إنطلاق واحتفظ من السيرياليه بأعمال تحمل البيئه المحيطه له تحمل معها شئ من التعبيريه وهذا التقريب مابين السيرياليه والتعبيريه ساعد مسعودة فى جعل التعبير عن الاشياء أكثر حسية وكان مصدر فكر مسعودة هو البيئه التى رسمها بخطوط قويه التعبير متأثراً بذلك بالمدرسة التعبيريه الالمانيه فى ألوانها ' وجوجان - فرانزمارك) فى خطوطهما وتكونيها وأيضاً بالفن اليونانى فى استطاله شخوصه كرس مسعودة نفسه للرسم منذ عام ١٩٤٢ وقد استغرقت فترة دراسته حتى عام ١٩٤٦ . وفى هذا التاريخ رسم لوحه " إستقبال العذراء " شكل رقم (٦٧) فهى أكثر بساطة فى خطوطها لذلك فهى تعطى الانطباع بالاتساع الذى يتولد فى الرؤية المشرقه عندما جعل الضوء فى خلفية اللوحة متناقضا بعض الشئ مع الأشكال التى فى مقدمه اللوحة حيث رسم فى أسفل يسار اللوحة شابا جالسأ على الأرض واضعا يديه على قدمه اليمنى فى استقبال العذراء التى تأتى اليه من يمين اللوحة وبينهما يقف حصان ينتظر. والتكوين فى هذا العمل متماسك من خلال رسم الطبيعه الظاهرة فى خلفية العمل التى تشكل مع الخطوط المرسومه فى الأشكال الموجودة بالوسط شكل نصف دائرة وإهتم الفنان باظهار المنظور وإهتم أيضاً بالتجسيم فى العناصر الموجودة فى اللوحة وقام بتوزيع البقع الغامقه فى أسفل اللوحة وترديد البقع الفاتحه فى يمين اللوحة وأسفل الحصان وتحت قدميه وفى دراسه للموديل الجالس

1- Aime Azar L'Eveil De la consence Picturale En Egypt 1954 . (بتصرف)



شكل {٦٥} - إبراهيم مسعوده - مدينة أفلاطون - زيت على تـوال ١٩٤٧



شكل {٦٦} - إبراهيم مسعوده - فتاه وجره - زيت على تـوال ١٩٥١

وفى الشجرة والسماء مما أحدث نوع من الاتزان بين الفاتح والغامق .

ومن أعماله لوحه " الجنة الخضراء " شكل رقم (٦٨) وفيهـا رسـم رجـل بشـكل جـانبى على يمين اللوحة وقد امسك بيده حمامتان ترمزان إلى السلام ، وامامـه سيدة وهـى الأم علـى كل حال . تقف فى وسط اللوحة فى خضوع واستكانه وأمامها ابنها يحمل الغذاء فوق راسـه وفى خلفية الصـورة نجد اطـلال ريـف وبيوت فـى جـانب اللوحـة الايمـن ، ووقوف الثـلاث اشخاص فى وسط اللوحة بهذا الشكل اكسب التكوين الاتزان والاستقرار ، كما ينبعث من هذا العمل نوع من الدراما والمسحه التعبيريه. ومن اهم أعماله لوحه " العذارى " شكل رقـم (٦٩) حيث قام برسم فتاتين ترقصان بشكل ميتافيريقى خيالى كانهمـا طـائران وفـى خلفيـة اللوحـة مياه مندفعه من الأمام إلى أسفل اللوحة و على الجانبين كتلتين من النباتات حيـث يسـود اللـون الازرق والاخضر وبعض من اللون البنى قام بعمل انسجام بينهما وقد قام بتلوين الفتاتين بنفس الألوان الموجودة باللوحه مما أحدث تآلف بينهما . التكوين متزن من خلال وضع الكتل اللونيه المتمثله فى اللون الاخضر وترديد اللون البنى فى مناطق من اللوحـة وحركـه النبـات وحركـه الشخوص فى اللوحة .



شكل {٦٧} - إبراهيم مسعوده - استقبال العذراء - زيت على تـوال ١٩٤٨ .



شكل {٦٨} - إبراهيم مسعوده - الجنة الخضراء - زيت على تـوال ١٩٥٢ .



شكل {٦٩} - إبراهيم مسعوده - العذارى - زيت على تـوال ١٩٤٨ .

كمال يوسف

كانت بدايه كمال يوسف فى الرسم عام ١٩٣٧ ولكن أعماله الحقيقيه لم تظهر الإ ابتداء من عام ١٩٤٢ ، ولقد لاحظ روسوماته الأولى كل من راتب صديق ، حسين يوسف امين ، " وكمال يوسف فنان متجول متنقل فى نزعاته الفنية فبينما نراه بحكم ميوله الهندسيه يسجل القيمه المعماريه فى الطبيعه نراه أيضاً يميل إلى أن يجوس بحسه و عقله خلال الموضوعات الإنسانية والمشاكل النفسيه ، يحللها على ضوء من نظريات علم النفس . " (١)

وقد إختار كمال يوسف بغريزته موضوعاته النابعة من البيئة والجو المحيط له ، " لذلك فإنه يعد رسام مصر الريفيه وإستطاع أن يوجد لنفسه طريقه شحصيه جداً تسمح لنا بالتعرف بسهوله على لوحاته . ولغته الفنية تساعدنا على التوغل فى اسرار الحياة الريفيه ويصل كمال يوسف إلى اختياره للقيم التشكيليه طبقاً للسمه المصريه " وبداية من ١٩٥٠ أراد كمال يوسف أن يعطى للشكل قيمه رمزيه ، فالخط بسيط ، عضوى ، يقوى نفسه أو يصل إلى التماسك بوسيله النغم ذات التناسبات الغربيه وأحياناً الدراميه التى ترتسم بقوة مستجيبا لنظام تماثلى ، وهذا يضفى على التكوين ثبات لم يكن بالأمكان الوصول اليه . وانتاجه فى عام ١٩٥٠ يبحث بجديه فى التوافق بين نزعاته الغريزيه للالوان وحاجته للثبات ، وكانت تستشعر بقوة من الطبيعه المصريه ، وينتج عن هذا بروزسكونى صادق . "(٢)

غير اننا نلاحظ فى بعض لوحاته فراغات لانعرف لها تفسير أحياناً سوى اننا تفسرها على أنها تاثيرات يقوم الفنان بعملها لترتيب عناصر اللوحة . وكذلك فإن التنفيذ السريع للوحاته يخون وسائل التقنيه التى تبدو مقيدة ورغم ذلك فالعمل يخرج إلى حد كبير مكتمل من النواحى التشكيليه والحسيه.

ولوحه " الغزال " شكل رقم (٧٠) والتى يصور فيها رجل وهو ماسك بالمغزال فى حاله من الهدوء والاسترخاء ، ويظهر ذلك من خلال نظرته وجلوسه فى حاله من الراحه ، كما تظهر مجموعه من البيوت بشكل بسيط ويظهر فيها التباين بين درجات اللون . وقد نهج كمال يوسف فى هذا العمل النهج الفرعونى من حيث تصويره للشخص من الجانب حيث تبدو الرأس وحركة الايدى والارجل وكذلك تحديد الشخص والعناصرالموجودة بخط داكن يذكرنابالتصوير المصرىالقديم وان كان قد لجأالى بعض التظليل فىالعمل الان مساحات الظل والنورتبدو قريبه من التسطيح .

---

(١) حسين يوسف أمين ، كتالوج المعرض الثانى لجماعة الفن المعاصر ، مايو ١٩٤٨ .

2- Aime - Azar- L'Eveil De la conscience Picturale En Egypt 1954 . (بتصرف)



شكل {٧٠} - كمال يوسف - الغزال - زيت على تـوال ١٩٥١ .



شكل {٧١} - كمال يوسف - الإنتظار - زيت على خشب ١٩٤٩ .

إهتم الفنان بتحقيق البعد الثالث من خلال العمق الفراغي الذى حدده بخط الأفق وعلاقـه الظل والنور فى الشخص المرسوم مع الخلفيـة تظهـر البعد المسـافى واضحـاً . وفـى لوحـه " الإنتظار " شكل رقم (٧١) وفيهـا تظهـر التعبيريـه فـى وجـوه الاشـخاص الجالسـه فـى حالـه انتظار متراصين من اليمن يكون مسترخى هامساً بوضع جانبى ومـن جانبـه فـى حالـه ترقب وقلق ، وتتوالى التعبيرات والمشاعر المختلفه التى تبدو من خلال وجوههم وجلستهم وحركـات ايديهم . وقد إهتم الفنان بالظل والنور ونجد ذلك برغم أن جلسة الشخوص يبدو فيها نـوع من الثبات ، إلا أن الفنان قام بعمل تنوع فى حركه الايدى والوجوه وذلك لاشاعه الحركه فى هذا الجو الساكن ، وحتى تكسر الرتابه التى قد تبدو فى أوضاع الجالسين .

وفـى لوحـه " فتاة من بلطيم " شكل رقم (٧٢) وهى عبارة عن فتاة جالسه فـى حالـه مـن الهدؤ والسكينه تنظر إلى الأفق البعيد أمامها وتضع يدها علـى رأس حيـوان قـابع بجانبهـا فـى حنو وذلك لاظهار العلاقه بين الانسان والحيوان وتجلـس الفتـاة مـن خـلال تكويـن هرمـى فـى منتصف اللوحة ، وقد ركز الفنان على الاطراف وجعلها قويـه رصينـه كمـا اشـار الفنـان فـى اقصى اليسار إلى الأفق البعيد ولم يهمل ايجاد المنظـور فـى الشكل الفنـى . ويوجـد فـى هـذا العمل بعدا ميتا فيزيقيا وهذا مانراه غالبا علـى جماعـه " الفـن المعـاصر " فـى بدايتهـا الأولـى فعلاقه الفتاة المرسومه فى العمل بالفراغ فى الخلفية والابعاد المسافيه ومساحة الضوء الساقطة على الفتاة والتى لا يبدو فيها اى ظل ونور فهى تبـدو مسطحه تتعـارض كليـة فيمـا نـراه فـى خلفية العمل من جو واقعى يبدو واضحاً من خلال الاضاءة التى سلطت على الأشـكال فخلقت بعدا ثالثا بالاضافه إلى اننا نلاحظ صراع فى منظور الرؤية بالنسبه للمشـاهد، فعلـى حيـن أن خطوط اللوحة الأفقية تقود العين إلى خارج اللوحة من ناحية اليسار إلا أن الفنـان قـام بوضـع عنصرين رأسيين يتمثلان فى الخيمه والعلم فهما يقودان عين المشاهد مـرة أخـرى إلـى داخـل اللوحة .



شكل {٧٢} - كمال يوسف - فتاة من بلطيم - زيت على كرتون ١٩٥٠ .

ماهر رائف ١٩٢٦

ولد ماهر رائف بالقاهرة وكان أبوه رساما ، شجعه على الانطلاق فى هذا الطريق . وقد حصل على دبلوم الفنون الجميلة عام ١٩٥١ وقد استكمل دراسته فى الفلسفه بكليه الاداب بالقاهرة . وعرض رائف أعماله فى بينالى" فينسيا " ١٩٥٢ واخذ منحه من الحكومه المصريه لمدة عامين بمراسم الاقصر .

ولنشأة ماهر رائف فى اسرة دينيه كان له كبير الأثر على تشكيل شخصيته ومراحله الفنية وأيضاً نظرته للفن وطبعها بطابع خاص .

إنضم ماهر رائف إلى جماعه الفن المعاصر وهو لايزال طالبا بالسنه الثانيه بكليه الفنون الجميلة ، وكان المناخ الفكرى والثقافى فى ذلك الوقت ذا أثر كبير على تكوين شخصيته فكان لظهور جماعات فنيه متتاليه تطرح رؤى جديدة له كبير الأثر على هذا التكوين .

ولقد سار رائف على الطريق الذى مهدته له جماعة " الفن المعاصر " ويتضح هذا على أسلوبه وفكره الفلسفى ، ورفض الاساليب التقليدية ، والتمرد على القيود الاكاديميه ، ومحاولة ربط الفن المستجلب من الخارج بالمجتمع وهذا ما كان يميز ماهر رائف ، واستفاد ماهر رائف من المدارس والإتجاهات الاوربيه والتى تجمع بين الرمزيه ، والتجريديه ، والتعبيريه وكان مصدر الرمز عنده هو الحياة الشعبية .

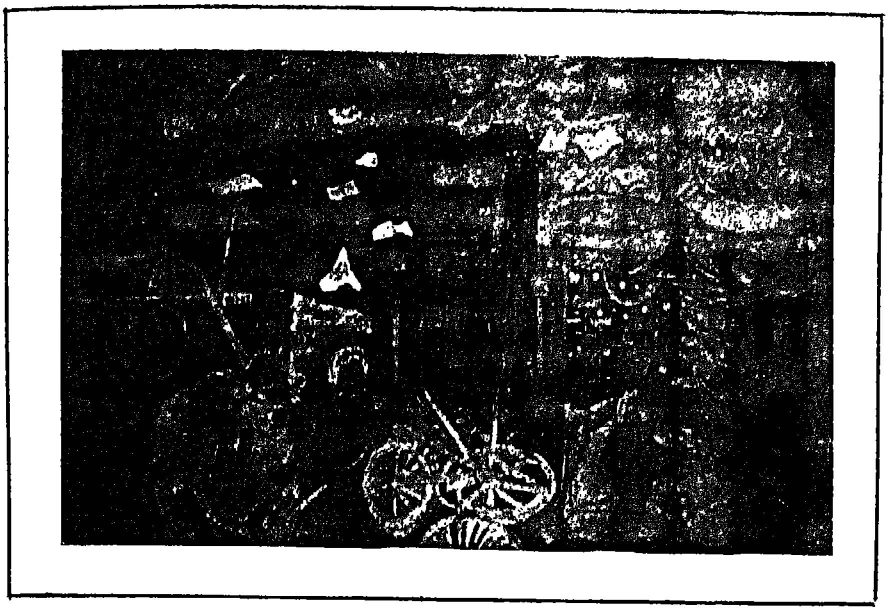
ويقول حسين يوسف أمين: " إن ماهر رائف يشق الطريق التى شقها الجزار لنفسه ويعكسها على موضوعاته التى يستخدمها من واقع البيئه فى ادراك عميق للعلاقات الجوهريه المشتركه بين العناصر الطبيعيه المختلفه " (١) .

لقد اكد رائف شخصيته بالفعل عن طريق استلهام العناصر والروح الشعبيه كذلك عن طريق فك رموز أساطيرنا ، واستلهامها وتأكيد ملامح فنوننا القديمه ومن الأعمال التى يتضح فيها

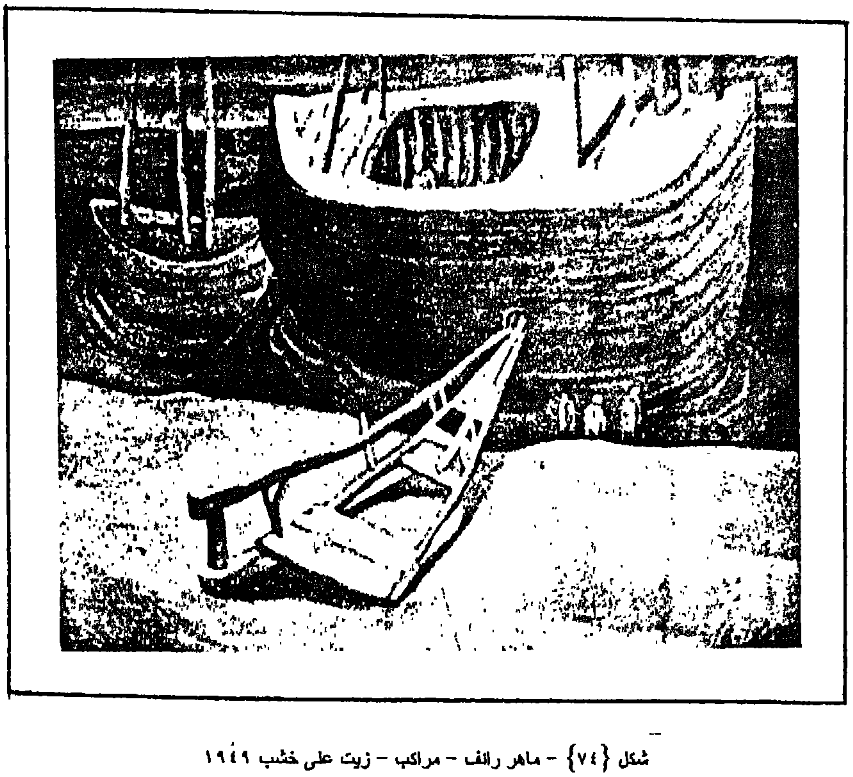
هذا لوحه " ميثاق الأمه " شكل رقم (٧٣) مما وجهه هذا وجهه رمزيه تعبيريه ذات مدلول فكرى ينشد منه إظهار جماليات الفنون الشعبية واحيائها وأيضاً التعبير عن مظاهر الحياة المصرية بشكل رمزى ، وتحمل أعماله روح شرقيه تتجه نحو الغموض السحرى للأشكال .

---

(١) حسين يوسف أمين ، مرجع سبق ذكره .



شكل {٧٣} - ماهر رائف - ميثاق الأمه - خامات + زيت على خشب ١٩٥٢



شكل {٧٤} - ماهر رائف - مراكب - زيت على خشب ١٩٤٩

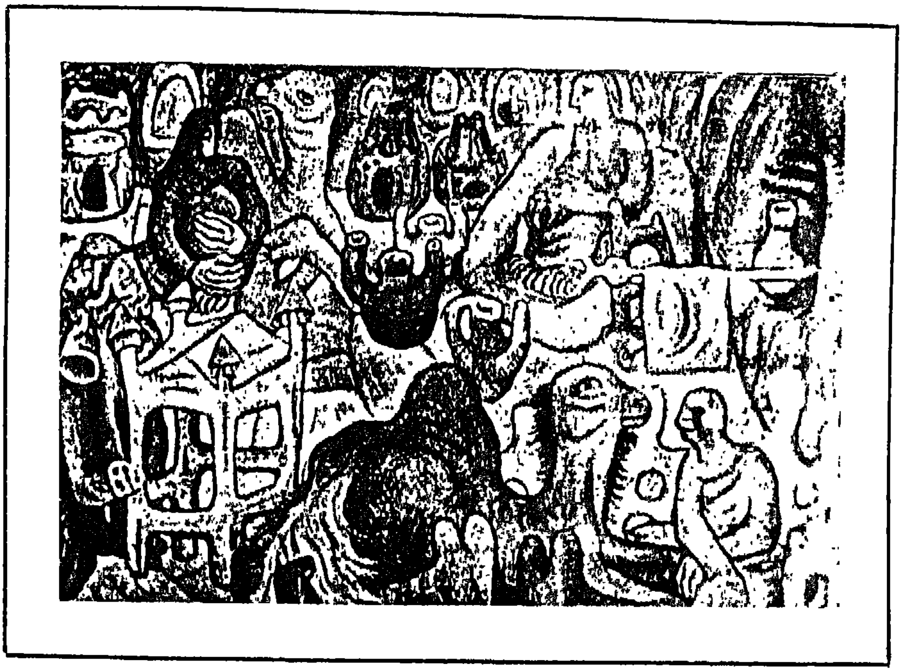
ولقد أضاف ماهر رائف إلى الحياة الشعبية مفاهيمه وطابعه الخاص الذى يشيع الغموض فى الأشكال .

تعتبر لوحة " مراكب " شكل رقم(٧٤) واحدة من أعماله التى نجد فيها تأثير الظل و النور يصل إلى حد الإحساس بالمأساه ، ويصور فيها الفنان مراكب من خلال اسلوب ميتا فيزيقى خيالى من خلال عمل معالجات فنيه وتظهر الابعاد ورسم الأجسام البشرية بنفس الاسلوب الخيالى ، وقسم المساحات العرضيه إلى جزئين ، سيطرت على الجزء العلوى فيه درجات الألوان الغامقه ، والجزء السفلى درجات الألوان الفاتحه وقام بعمل ترديدات خفيفه من الفاتح الموجود فى المنطقه السفليه والجزء العلوى المتمثل لسطح المركب وقام بعمل ترديدات للالوان الغامقه فى المنطقه العلويه من الجزء السفلى متمثله فى جزء من الرمال على الشاطئ والأشكال الخشبيه التى تمثل المرسى . الواقع فى العمل واقع اسطورى يثير فى النفس نوع من الرهبه ، والتكوين فيها محكم . يوجد بالعمل بعد ثانى من خلال الظل و النور والفراغ وكذلك بعد ثالث من خلال المنظور فى رسم الأشكال وتعدد المستويات فى اللوحة حتى خط الأفق الذى يفصل بين البحر والسماء أعلى اللوحة وعلى الرغم من أن اللوحة تعتمد اعتمادا شديدا على الخطوط الأفقية إلا أن الفنان قام بعمل اتزان تشكيلى لكسر الخط الفاصل بين نصفى اللوحة وأيضاً بوضع مجموعة من الخطوط الرأسية تتمثل فى السوارى فوق المراكب وبهذا يكون قد أحدث تعادلا تشكيليا بين الخطوط الرأسية و الأفقية .

ويعطينا رائف لوحة " عبدة الكهوف " شكل رقم (٧٥) والكوميديا الإنسانية تظهر فيها ، حيث المميزات التصويرية تعبر عن موقف فلسفى للفنان طبقا لمزاجه واحساسه ، والرمزية الشاعرية الموجودة فى العمل .

لقد اكتشف رائف العالم المرئى الذى يعتبر الانعكاس الفورى لعالمه الفلسفى والروحى ، فى هذا العمل صور اشخاص خرافية خيالية رمزية مرسومة بدون دراسة نسب صورها من خلال هذا التكوين فى حوار فنى ، وقد أكد الفنان على قدرته على ابتكار الأشكال الوهمية الخيالية وذلك باستخدام درجات الألوان المتقاربة والمتباينة أحيانا وهو فى هذا العمل إتجه إلى مملكة خياله الغير واعى يحاكى الحياة الإنسانية من خلال الوجود الخفى وأبعاده ، لذلك إستخدم المساحات والبقع اللونية المبسطة مع الخط الذى يحيط بالشكل ويحدده وعلاقته بالفراغ الذى يقوم على وضوح الشكل وتحديد مكانه فى التكوين بحس يهتم بايجاد علاقة جمالية بين الشكل والفراغ مع اللجوء إلى بعض التجسيم إلى الأشكال الآدمية وباقى عناصر اللوحة .

وفى لوحة " ميثاق الأمة " شكل رقم (٧٣) وهى عبارة عن تكوينات شعبية لمجموعة من إفراد الشعب المصرى يصورهم من خلال تكوين حركى فنى مراعيا فى ذلك درجات الألوان المختلفة ، وتذكرنا هذه اللوحة بمنهج الفنان المسلم حيث نلاحظ أن اللوحة الواحدة



شكل {٧٥} - ماهر رائف - عبدة الكهوف - زيت على خشب ١٩٥٣ .

تجمع فيها مجموعة من الموضوعات ولكنها تترابط ترابطا تشكيليا مـن ناحيـة الخطـوط والألوان والانسجام الكلى للعمل ، ويبدو الواقـع لاتحجبـه أيـة حواجز فمثـلا فـى منهـج الفنـان المسلم يقوم أحيانا برسم واجهة لمنزل به مجموعة غرف فيصورها بما يـدور فيهـا مـن حـوار بين العناصر والأشكال وإن كانت تفصلها مجموعة خطوط ، فالفنـان المسـلم لايهتـم بـالمنظور الواقعى التقريرى ولكنه يهتم إهتماماً بليغا بالمنظور الحسـى وهـذا مـا نـراه ينطبـق علـى هـذا العمل من خلال إختلاف الحوار بين شخوصه إلا أن الربط يبدو ربطا تشكيليا بحتا مـن خـلال الإنسجام اللونى للعناصر والأشكال وأيضاً الإنسجام الخطى .

وفى لوحة " تكوين " شكل رقم (٧٦) وهى عبارة عن تكويـن فنـى خيـالي يجمـع بيـن رجل وإمرأة ، يرفع الرجل علم عليه حمامة ترقد على بيضاتها الأربعة ، ومن الناحية اليمنـى للعلم يوجد قناع لحيوان ذو قرنين ، والناحية اليسرى توجد شمس على هيئة طفل وأمام الرجل قصيص به نبات وإمرأة تنحنى على طفل وكأنه نبات نبت من الأرض ، وقد إعتمد الفنان فـى هذا العمل على تسطيح الأشكال والشخوص . واللوحة تظهر فيها الرمزيـة بوضـوح حيـث أن شخوص العمل غير واضحة المعالم تربطهم خطوط منحنية ومتماوجة لعناصر غير واضحة ، وتعتبر هذه المرحلة قد حقق فيها الفنان أعلى قيمة تشكيلية لأعماله بايقاعاتها الخطيـة واللونيـة والتى ظهرت فيها ألوانه حافلة بالغنى والثراء اللونى التى تتسم به المدرسة الرمزيـة ، وأيضـاً وجود الحمامة والشمس وقناع الحيوان والورد ودرجات اللون ، وكلها مرسـومة بطريقـة غيـر واقعية عبر الفنان فيها عما يدور فى داخله وصاغه باقتدار .



شكل {٧٦} - ماهر رائف - تكوين - زيت على خشب ١٩٥٧ .

الفصل الرابع

جماعة الفن الحديث

جماعة الفن الحديث

تكونت جماعة " الفن الحديث " عام ١٩٤٦ وكانت البداية عام ١٩٤٥ حينما نظم حوالى ٧٥ من خريجى معهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة معرضا لأعمالهم تحت اسم جماعة " صوت الفنان " لكن هذه الجماعة لم يتعد وجودها هذا المعرض الذى كان بمثابة التمهيد لتبلور جماعة " الفن الحديث " وظهورها فى العام التالى ، واستمرت معارضها حتى عام ١٩٥٥ .

ومن خلال هذه الجماعة ظهرت أسماء مصورين عرفوا فيما بعد بشخصياتهم المستقلة والمتفردة مثل " حامد عويس " ، " جاذبية سرى " ، " يوسف سيده " ، " عز الدين حمودة " ، " وليم اسحاق " ، " زينب عبدالحميد " ، " صلاح يسرى " .

" وبدأت جماعة " الفن الحديث " بداية غير واضحة وغير محددة المعالم ؛ بداية أقرب للتجمع منها للجماعة وكان المحور الأساسى الذى التقى حوله هذا التجمع هو تلك الرغبة فى التخلص من الممارسات التقليدية للفن التى تبناها شباب الفن فى الاربعينات بتأثير من تلك التيارات الفنية " التعبيرية و السيريالية " التى عرفتها الحركة الفنية من خلال جماعة " الفن والحرية " . وأيضاً لأن هؤلاء الشباب ينتمون بصورة من الصور إلى أفكار " يوسف العفيفى " الذى كان له دورا فى الخروج بتلاميذه وأتباعه من دائرة الممارسة الأكاديمية إلى دائرة أوسع من الإتجاهات الفنية الحديثة) (١) ، وقد انقسمت أعمال الجماعة إلى اتجاهين متميزين ، الأول يكتفى بالبحث التشكيلي الجمالى عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولا إلى أسلوب مصرى الطابع يمثله " حمودة ، زينب و يسرى " .

فنجد صلاح يسرى يتجه إلى " التكعيبية التحليلية " نتيجة تأثره " باندريه لوت " الذى جاء إلى مصر فيما بين سنة ١٩٤٦ و ١٩٤٩ كما إتجه " يوسف سيده " إلى " الحوشية " ، وسار " عز الدين حموده " فى اتجاه " الكلاسيكية المثالية " التى تستلهم أشكالها من الفن الأغريقى وفنون " الركوكو " الفرنسية والأسبانية ، تلك الصور البلاطية ذات الأناقة العالية والتى تحاول أن تخفى عيوب الواقع وتصوره بأرقى نسب جمالية . والإتجاه الثانى لا يقف عند حدود البحث التشكيلى البحت بل يتجاوزه إلى التزام الفن بمضامين اجتماعية وكان ذلك استجابة للمد الثورى المتصاعد حينذاك وإن لم يكن استجابة رومانسية كاستجابة " الفن والحرية " بل كان واعيا ديناميا بالواقع الاجتماعى رومانسية كاستجابة " الفن والحرية " بل كان واعيا ديناميا بالواقع الاجتماعى جاذبية سرى، ووليم اسحاق ، والسجينى " الذين كانوا يبشرون بالواقعية المصرية الحديثة فى الفن .

---

(١) محمد سالم، مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر، رسالة ماجستير ، الإسكندرية ، ١٩٧٥ ص١٢٥ .

حامد عويس ١٩١٩

ولد حامد عويس بمدينة بنى سويف وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤٥ حيث درس على يد أحمد صبرى ، وتـأثر بـه تـأثراً بالغـاً فـى بدء حياتـه ، ونجد ذلك فـى أعمالـه الأكاديمية الأولى ، والتحق بمعهد التربية الفنية ودرس على يد يوسف العفيفي الذى شجعه على دراسة الحركة الفنية الأوربية المعاصرة . وخلال هذه الفترة حتى عام ١٩٥٠ إهتم إلى حد كبير بأعمال " كونستانت بيرميك " التى تركت أثرها على أعمالـه منذ نهاية الخمسينيات وحتى الستينات . ومع إنضمام الفنان إلى جماعة " الفن الحديث " تبلور منهجه فـى البحث الشكلى الجمالى عن فـن قومـى خـلال الإرتبـاط بالإتجاهـات الفنيـة الحديثـة ، التـى هـدف من خلالها إلى فن يهتم بالشكل واللون والمضمون .

ويشير الفنان إلى بعض المؤثرات الفنية على أعماله خلال فترة إنضمامه لجماعة " الفن الحديث " بقوله " حاولت خلال هذه الفترة أن أجد أسلوبى الفنـى ، فأسـتبدلت ألوانـى وبذلـت جهدى لكى تكون أعمـالى أكثر تعبيراً ، فـأقبلت علـى دراسـة فـان جـوخ وجوجـان ، وورواد آخرين أمثال بـراك ومـاتيس ، وسيزان ، وفنـانى المدرسـة الإجتماعيـة المكسيكية ، وفنـانى التعبيريـة ".(١) وبعد فترة الدراسة ذات الطـابع التقليـدى ، يبدأ عويـس تجربتـه الفنيـة مشاركاً ذلك التيار من شباب الفن الذى يحاول أن يكتشف أشكالاً جديدة للفن المصـرى ، يبدأ هذه التجربة بالبحث عن أسلوب فنى شخصى من خـلال التعرف والممارسة للأسـاليب الفنيـة الحديثة بما تتيحه للفنان من حرية التعبير ، وتأتى أعماله فى هذه الفترة مكتسبة طابعـاً تعبيريـاً يبدو لنا من طريقة إستخدامه للألوان الصريحة والخط الأسود يحدد به عناصر لوحاته ، وميله لنوع من التحوير الذى يذكرنا بأعمال " ماتيس وبيكاسو " بشكل خاص .

وعلى الرغم من إرتباط تصوير حامد عويس بالإتجاهات الشكلية الحديثة ، إلا أنه لـم ينفصل عن الواقع الإجتماعى ، حيث يشير إلى ذلك بقولـه :"عـاودت إمسـاك الفرشـاه ، التـى حملتها بنفس الواقع الذى أتعاطف معه ، واقع العمال والفلاحين، ومن خلال وسـائط التصوير كان على أن أنظر إلى الواقع الذى عايشته ففلاح أو عامل الواقع الاجتماعى أعجف ومغرور ومريض ، لكننى كنت أحلم بواقع جديد يمتلئ بأشواق ثورة يوليو " . (٢)

ويشق عويس طريقه إلى الملامح المصرية من خلال مفهوم واقعى أكثر تطوراً ، فهذه الملامح والقسمات ترتبط فى موضوعـات لوحاتـه بوجدان الحيـاه الشـعبية الصميمـة وبقضايـا العمل والكفاح والنضال والأمل فى غد أفضل ، ومن خلال هذا يمكن أن نضع فنـه فـى إطـار الواقعية الحديثه .

(٢،١) مصطفى مهدى التصوير التشخيصى فى مصر منذ ١٩٥٠، رسالة ماجستير،القاهرة، ١٩٧٨ص٤٨٢،٤٨٣ .

لقد استحوذ الموضوع على الإهتمام الاول عنده ، ويمكن القول أن الموضوع الاجتماعى بالذات هو الذى يحفزه للتجربة والسعى وراء شكل له القدرة على احتواء موضوعاته الإجتماعية مثل البطاله ومجانيه التعلم والخياطه والمهاجرون والعائلة ، وغير ذلك من موضوعات تعكس انشغاله بقضايا مجتمعه وموقف الفنان منها . لذلك إتسمت غالبيه أعماله بانتمائها إلى التصورات والأحداث السياسية فى مصر ، ورموزه واضحة يفهمها عامة الشعب ، وتعبر عن مرحلة معينة من تاريخ الشعب المصرى . ويعتبر الفنان حامد عويس مؤرخ فنى لما سجله من مراحل الثوره وانجازاتها ، كما فى لوحة " حماه الحياة " شكل رقم (٧٧) ، ويذكر كارلوس انطونيو اريان هذا المعنى بقوله : " إن حامد عويس قد بدأ مرحلة رسم فيها موضوعات تتصل بمشاكل الناس وقضاياهم الإجتماعية معبرا عن آمالهم وأمانيهم . وقد جعل الموضوع مكان الصدارة ، وإتسمت عناصره بديناميكية متفائله ، فيها شموخ وصلابه ، وقوة فى البناء " (١) .

إن أسلوب حامد عويس فى معالجه الأشخاص وطريقة الربط بينها وبين العناصر الأخرى فى اللوحة، يذكرنا بالرسم الحائطى المكسيكى ؛ فالموضوعات المصرية رسمها بأسلوب مبسط وألوان هادئة يحددها باللون الأسود الذى يكسبها وقار واتزانا " لهذا فقد وجد فى مدرسة التصوير الاجتماعى المكسيكى مثله الأعلى سواء فى أحجامها الصرحية التى تلائم العرض الجماهيرى ، أو فى صراحة عناصرها وبساطة تكوينها وقربها من لغة اسطورية يتجاوز بها المكان والزمان إلى عوالم الحلم " (٢) . وتذكرنا أعمال حامد عويس المتأثرة بالتصوير المكسيكى بمعالجة " ريفيرا " لموضوعاته ، انظر الشكل رقم (٧٨) ، التى يتناول فيها العمال والبرجوازيين الذين يخدعونهم ، خاصة فى المبالغات التحريفية التى تتميز بالتضخيم . إلا أن هذه المبالغات التحريفيه فى أعمال عويس قد ابتعدت عن الروح التهكميه التى ميزت أعمال " ريفيرا " .

لقد انشغل حامد عويس بالبحث فى الألوان والأمكانيات المختلفة التى يمكن أن يستخدمها خلال تعبيره عن الموضوعات المختلفة ، أما أشكاله فى تلك المرحله فكانت " تشويهيه " أنظر شكل رقم (٧٩) ، بمعنى أنه كان يعتمد على تحطيم النسب وتشويه الأشكال بالخروج على مماثلها فى الواقع مشاركا بذلك فى التمرد العام الذى اجتاح شباب الفنانين فى الأربعينات كنوع من الثورة على الأساليب الأكاديميه والمدرسية فى الفن .

---

(١) كارلوس أريان ، تصوير محمد حامد عويس ، مطبوعات أسبانيا ١٩٦٨. .

(٢) عز الدين نجيب فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل ، القاهرة ، ١٩٨٢ .ص٨٩ .

" ولكنه فى تلك الفترة الباكرة من تجربته الفنية ، ولطموحه الفنى من جهه وعدم تمكنه من أدواته التشكيلية من جهه أخرى فإن أعماله تكتسب طابعا أدبيا واضحا من حيث المضمون ، وطابعا تعبيرياً يقترب ببعضها من الاداء الكاريكاتيرى على مستوى الشكل الفنى " (١)

ويشير الفنان إلى تحوله من مرحلته التعبيرية ذات الأبيض والأسود منذ عام ١٩٥٢ بقوله " أشار إلى الفنان محمود سعيد بإدخال اللون فى أعمالى بعد أن تخليت عنه منذ عام ١٩٥٢ .. وقد بدأت ذلك وظلت قيمته تنمو إلى جانب المضمون خاصة بعد زيارتى إلى بولندا عام ١٩٥٩ ، والمانيا عام ١٩٦٠ ، حيث هدفت إلى فن متكامل يلعب فيه الشكل والتقنية والمضمون دورا كاملاً لا انتقاص لجانب منه على حساب الأخر . وقد بدا الخط الأسود الذى كان يحدد أعمالى فى المعالجه اللونيه فى التلاشى ، وحل محله الإهتمام بالتجسيم من خلال اللون وصقل السطوح ، والنزوع إلى الشفافية فى المعالجة اللونيه " .(٢)

لقد إهتم حامد عويس بالبحث فى التجسيم وكيفيه الايحاء بثقل الأجسام واستدارتها ، واستمر هذا البحث إلى أن تبلور فى أسلوب فنى تميز به . ويمكن القول أن " أسلوب حامد عويس أسلوب بنائى سواء على المستوى الشكلى أو على مستوى المضمون ، فكلاهما يوصل إلى الأخر .. على مستوى الشكل يتخلص عويس من المعالجة التعبيرية والفهم التعبيرى للعمل الفنى ، حيث يقتصر استخدامه للون على بعض درجات اللون الرمادى إلى جانب عدد محدد من الألوان ، وينتقل بذلك من التشتت إلى التركيز والاقتصاد . وفى مجال استخدامه للخط فإنه ينتقل بهذه الأداة التشكيليه من كونها أداة تعبيرية شبه تلقائية إلى كونها أداة لوضع الأساس المعمارى لأعماله حيث تخضع لدرجه عالية من النظام العقلى ، كما أن فهمه " للتحوير " ينتقل إلى مرحلة جديدة تماماً تميل إلى التكتيل والتجسيم لعناصره من قناعته بقوة أشخاصه وصلابتها مهما تردت بهم أوضاعهم الإجتماعية . أما على مستوى المضمون فإن الشكل الجديد الذى بدأ يتبلور عنده أكثر فأكثر لم يكن فى الواقع إلا أنعكاسا لرؤيته الفكرية التى تحدد اختياره لموضوعاته ، والتى تدور فى أغلب الأحوال حول الإنسان بطل هذه الموضوعات .

والفنان عويس يراعى فى لوحاته مجموعه من العناصر والمهارات التى تضمن نجاحها فنيا كسلامة الإتجاهات الخطيه ، والتباين اللونى مع عدم التنافر ، والحرص على التعبيرات الحسيه ، وذلك فى سهولة وبساطة واضحتين ، بينما يغالج الموضوعات القوميه بانفعال صادق . وبالاضافه إلى ذلك فإن أعماله تتميز بالإتزان والوقار وقوة البناء . ولعلنا نستطيع

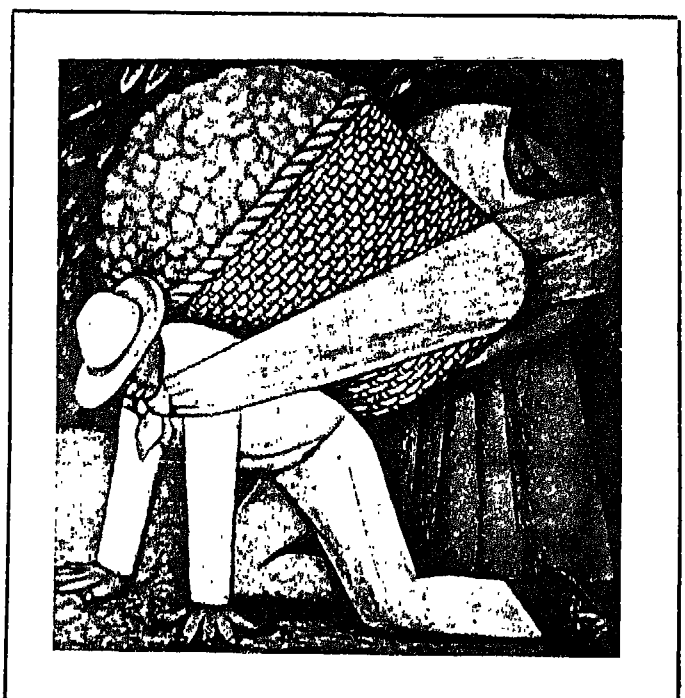
---

(١) محمد سالم ، مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى ، رسالة ماجستير ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص١٢٩ .

(٢) مصطفى مهدى التصوير التشخيصى فى مصر منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير ،، القاهرة ، ١٩٧٨ص٤٨٤ .



شكل {٧٧} – حامد عويس – حماة الحياه – زيت على توال ١٩٦٨ .



شكل {٧٨} – ديجو ريفيرا – حامل الزهور – زيت على تـوال ١٩٢٠ .

أن نتبين ذلك فى الكثير من أعماله ففى لوحة " خروج الورديه " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٨٠). نجد فيها نسيج لونى عام يربط عناصر اللوحة ، كما نجد بها أيضاً إحساس عام وهو حاله خروج العمال من المصنع وعلامات الإرهاق تظهر على وجوههم ، ومع ذلك تظهر عليهم علامات الصحة والقوة وذلك من خلال بنيان أجسامهم ، فالذين يديرون هذه الأعمال لايمكن أن يكونوا نماذج عجزة ولا مرضى لكنهم ضخام عمالقه كالجبل ، وقد استفاد حامد عويس من المدرسة المكسيكية فى هذا العمل خاصه أعمال " ديجور ريفيرا " . بالاضافه إلى روح النحت المصرى القديم التى لجأ الفنان من خلالها إلى تضخيم أجسام العمال وتجسيمها من خلال اللون الأبيض والأسود ودرجات البنى لتأكيد المعنى التعبيرى فى هذا العمل . فقد قام بوضع الأشخاص فى حاله خروج من اللوحة رغم انشغال كل فرد بأمور خاصه به ، وترى فى خلفية اللوحة مداخن المصنع وتظهر من خلفه السماء قاتمة اللون تملؤها أدخنه المصانع ومن الناحية اليسرى منزل دلالة على الحياة فى هذا المكان وقد تبلور فكر حامد عويس الاجتماعى فنشعر بنوع من الواقع القاسى الذى يعانيه أبطال هذا العمل وكل هذا يظهر من خلال نزعاته الاشتراكيه التى تعبر عن روح الجماعه .

أما فى لوحة " الوعى " عام ١٩٥٨ شكل رقم (٨١) نرى الوصول بهذا المحتوى الفكرى إلى صورته المثاليه عند الفنان ، فالعامل هنا حلم وصورة مأمولة ، أكثر منه تصويرا واقعيا للعامل ، نحس ذلك من جلسته وملابسه وتعبير وجهه المطمئن . والكتاب الذى يطالعه فى يده ، هذا النوع من الدعوة والتبشير بعالم أرقى وأكمل . وربما تقودنا هذه اللوحة إلى إبداء ملاحظة عامة على أعمال حامد عويس ، فهى تجبرنا على الدوام على النظر إليها بأعتبارها جزء مقتطعاً من تصوير جدارى ضخم ، وينبعث هذا الإحساس من منطق التصوير الجدارى الطابع الذى يحكم أعماله الصرحية التى تبدو على شخوصه مهما كان حيز لوحاته صغيرة ، وتلك النزعة العقلية المسيطرة على حبكه تكويناته والتى يمكن أن تطلق عليها سمة الموضوعية ، حيث لايترك الفنان الحبل على الغارب لمشاعره بل يوجهها وجهة عقليه. ويعطى إهتماماً متوازيا لكل جزء من أجزاء العمل . أيضاً ابتعاده عن التفاصيل البصرية والتركيز على الأساسيات ، إلى جانب سمة التجسيد والتجسيم والتكتيل من خلال استخدام معين للظل والنور يوحى فى النهاية بضخامة شخوصه و جسامتها ، واستخدامه للنور والظل و اللون بحس الفنان الشرقى الذى ينبع من الإحساس بالواقع الجغرافى المحلى ، حيث ينبعث النور من العناصر جميعها ليس مصدر إضاءة محدد .

وفى لوحه " الحصاد " عام ١٩٦٢ شكل رقم (٨٢) تظهر ملامح الواقعيه الإجتماعية حيث يزداد الإرتباط بين المضمون الذى يتمثل فى تأكيد قوة بنية الرجل والمرأة وعملهم الدائب من أجل جمع القمح مصدر الحياة الأول للطبقة العريضة من الشعب المصرى ، وبين الشكل الفنى الممثل فى التضخيم وتأكيد معنى الجهد من خلال تلك الوضعة المميزة للمرأة ،



شكل {٧٩} – حامد عويس – المهاجرين – زيت على توال ١٩٥٢ .

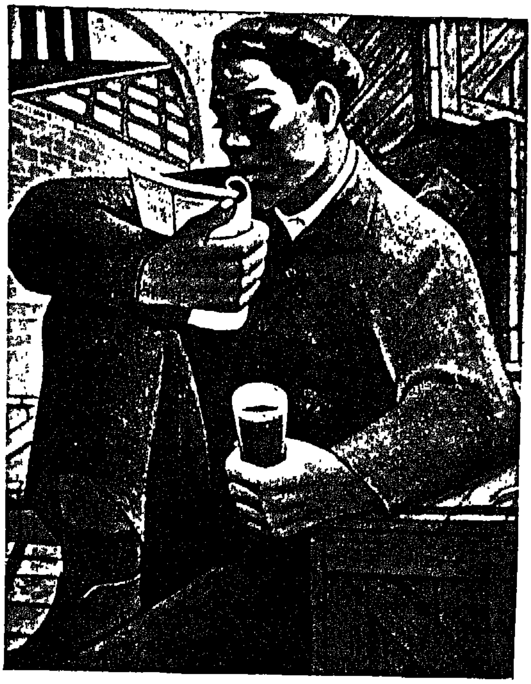


شكل {٨٠} – حامد عويس – خروج الوردية – زيت على توال ١٩٥٢ .

والمبالغة فى تضخيم اليدين والأرجل وباقى الجسم من التعبير عن معنى القوة ، والتكوين يشغل حيز الصورة بفراغات قليلة ، وتتميز اللوحة بالاستقرار و الرسوخ الذى تعكسه الأعمال النحتية الفرعونية ، وهناك ملاح شرقيه فى تزيين ثوب السيدة وملامس السطوح خلف ظهر الرجل وفى ترتيب سنابل القمح بذلك الوضع المنظم الذى يذكرنا بالفن الاسلامى والمصرى القديم .

وفى لوحه " حماة الحياة " عام ١٩٦٨ شكل رقم (٧٧) صور الفنان فلاح مصرى قوي يجمع بين الفلاح رمز النماء والانتاج وبين الجندى رمز الدفاع والحماية وتظهر المصانع والأراضى الذراعية التى يقوم بحراستها بمدفع رشاش يمسكه فى احدى يديه ويبسط الأخرى لحمايه عامة الشعب المصرى الذى يستظل جميع طوائفه بحمايته ، ويمارسون حياتهم ويؤدون رسالتهم فى الحياة ، فتسير الأمور سيرها الطبيعى فى أمان وطمأنينة ، لقد جعل الفلاح رمز الثورة التى قامت من الشعب لتحمى الشعب ، فبالغ فى قوة الفلاح الذى تشع من عينيه نظرات الترقب والحرص والمسؤليه وهكذا وضع مفهوم الثورة بأسلوب بسيط يفهمه عامة الشعب . لقد نزع الفنان فى بنائه الفنى إلى الشكل المسرحى الذى تتميز به تكوينات " سيكيروس " وإن كانت رموز عويس تعطى معنى الأمل والمستقبل وتتجه إلى الضخامة من أجل تحقيق المعنى التعبيرى والرمزى على العكس من رموز " سيكيروس " التى تعبر عن الألم والماساة التى عاشها الشعب المكسيكى تحت نير الإستعمار الأسبانى ، من خلال المبالغات التحريفية التى تتضح فى تقلص الوجه . ويتفق " عويس و سيكيروس " فى إستعارة روح السيريالية برموزها وإنفعالاتها ومبالغاتها الباروكية فى تأكيد عالمها. وإن كان عالم عويس التصويرى يتميز بأحتوائه على رموز ذات دلالات واقعيه بسيطه تقبل القراءة والفهم لدى عامه الشعب . وإن كان الاثنان يتفقان فى الإهتمام بالتجسيم من خلال المفهوم الأوربى الذى ينزع إلى إبراز الكتل والسطوح بالتدرج اللونى وتأكيد مصادر الضوء .

وفى هذه اللوحة نجد هناك ربط فى البناء والأشخاص وهناك ربط بين العناصر والإنسان ، كما أن هناك صفاء فى اللون وتناقض لطيف لايجرح على الإطلاق فالأخضر و الأزرق ينتشران بسخاء فى المجموعة الباردة والبرتقالى والسبيا فى المجموعة الساخنه . ونجد مساحات عريضة مغطاه باللون الأبيض التى عالجها الفنان حيث يمكن رؤيتها من خلال شفافية الطبقات اللونيه . والعمل مترابط و متوازن دون مبالغات ولمسات الفرشاه صريحه وفيها تماسك .



شكل {٨١} - حامد عويس - الوعى - زيت على تسوال ١٩٥٨ .



شكل {٨٢} - حامد عويس - الحصاد - زيت على تسوال ١٩٦٢ .

عز الدين حمودة ١٩١٩

ولد بالقاهرة والتحق بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٣٧ شعبة العمارة حتى عام ١٩٤٠ . سجل نفسه بعد ذلك فى شعبة التصوير ونال دبلوم الاكاديمية بمرتبة شرف عام ١٩٤٥ ، ودرس على يد يوسف كامل واحمد صبرى اللذان تركا بصمة لا تنكر عليه ، فقد علمه صبرى رؤية الطبيعة وإكتشاف مكمن الجمال فيها كما علمه مهارة الأداء المتميز بالدقة والحساب العقلى .

إشترك حمودة مع بعض الرسامين المصريين فى معرض " أندريه موريس " فى باريس عام ١٩٤٥ كما إشترك فى أنشطة جماعة " الفن الحديث " منذ عام ١٩٤٧ ثم رحل بعد ذلك إلى أسبانيا فى بعثة عام ١٩٥٠ وعاد منها إلى مصر عام ١٩٥٢ وخلال إقامته فى مدريد نال دبلوم الرسم بتقدير من أكاديمية " سان فرناندو " واشترك فى معرض مصر فرنسا عام ١٩٥٠

" ويرتبط شكل التحولات الفنية فى أعمال عز الدين حمودة بالمفهوم الذى قامت عليه جماعة " الفن الحديث " ذلك المفهوم الذى يربط بين الشخصية المصرية والفن الأوربى الذى أستلهمه أعضاء الجماعة كمثير ومنبع فكرى يحقق الشخصية القومية ، كما يبعدهم عن السريالية التى كانت المثير والمصدر الفكرى لجماعة " الفن والحرية " وجماعة " الفن المعاصر " فى مرحلة تكوينها الأولى " (١)

وقد كان عز الدين حمودة خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات ممثلاً بارزاً للجناح الشكلى داخل جماعة " الفن الحديث " ، فمن خلال نزعته العقلانية وطبيعته الشخصية المثالية التى دفعته إلى إستخلاص أهم المظاهر والأسس المميزة لفنون الحضارات القديمة ومزجها بالنزعات الفنية الحديثة إستطاع أن يخرج لنا بتلك الأعمال التى نطلق عليها الكلاسيكية المثالية . والمتأمل فى أعمال عز الدين جمودة يرى صفاء الألوان ومهارة الصياغة ودقة البحث فى الخطوط الزخرفية وثبات الحركة كذلك فإن لوحاته بها سكونية ، وهو يشير إلى ذلك بقوله " إن سكون لوحاتى مستمد من طبيعة بلادنا الهادئة وأستشهد بأبى الهول مثالاً لذلك .

" ويتزعم عز الدين حمودة الفلسفة المثالية فى التصوير المصرى المعاصر فهو ينتقى من الطبيعة أجمل وأرق ما فيها ويصيغه فى تركيب غاية فى الأناقة والرشاقة ولا يقف جامداً أمام الحركة المتقدمة فى الفن فهو يستعير من المذهب التجريدى بعض أساليبه ويطبقها بأسلوبه فى خلفية لوحاته " (٢) وكان لتكويناته أيضاً سحرها الذى تستمده من عشق اللون ،

(٢،١) نفس المرجع السابق .ص٤٦٠ .

وهندسة البناء ، وجو من أيحاء الرموز يغلف مشاهده ويضفى عليها غموضاً وجمالاً .

تتبدى هذه الملكات فى صوره للأشخاص كما تتبئ بها مناظره الطبيعية فى مصر وأسبانيا وفى بعض هذه المناظر يميل الفنان إلى الثراء الزخرفى وتركيبات الألوان التى تذكرنا بواجهات الزجاج الملون وفى بعضها يجنح إلى التبسيط إنه ذلك الفنان الذى يمتلك هبات المصور ، تألق اللون وسحر التكوين والقدرة على تحويل العناصر الزخرفية إلى قيم تشكيلية خالصة لذلك تتميز أعماله بالدقة العالية فى الأداء ومهارة التناول للعناصر الشكلية ، والصيغ البنائية داخل العمل الفنى إلى جانب اختيار أفضل الأوضاع الشكلية للنماذج التى يحاول الفنان إلى أقصى حد ممكن إخفاء عيوبها الواقعية ، وإخراجها بأرقى صورة مثالية يمكن أن تكون عليها ، بغض النظر عن وجودها الحقيقى داخل اطار الواقع .

وذلك يفسر احترام الفنان للشكل الانسانى بطبيعته دون تحريف شديد له إلا فى حالات معينه وهى إظهار تعبير معين فى معالجة الشكل الانسانى عنده ويفسر أيضاً إتجاهه للتمرد على القوانين الكلاسيكية فى معالجة خلفيات لوحاته ، أو بعض التحريفات البسيطة فى الشكل الانسانى من خلال الروح الحوشيه أو التجريديه أو التكعيبية .

" إذا كانت العلاقة بين الشكل الانسانى فى الصور الشخصية وخلفيتها فى التصوير الأوربى تتميز بأن معالجة الشكل والخلفية تتم من خلال رؤية فنية ومعالجة تقنية وفكرية واحدة ، إلا أن معالجة الشكل الانسانى وخلفية اللوحة لدى عز الدين حمودة ، تتسم بذلك التناقض بين منهج التفكير والشكل الممثل فى معالجة الشكل الانسانى بمثاليته التى يحاول فيها الحفاظ على مظهره الطبيعى المثالى حتى مع نزوعه إلى بعض التحريفات فى الجسم وتفاصيلة التشريحية " (٢) ففى لوحة " وجه زوجة الفنان " عام ١٩٥١ شكل رقم (٨٣) نجده قد استلهم فيها روح أعمال " موديليانى " شكل رقم (٨٤) ونجد ذك التأثير فى معالجته للأنف التى استطالت والوجه البيضاوى ، ومعالجته للعين الغائرة ومعالجته لتفاصيل الأنف والفم وزى السيده لكى يضفى الإحساس الواقعى على تلك الشخصية

وعلى الرغم من تحريفه للعناصر الشكلية إلا أنها متناسقة مع بعضها البعض ليعطينا الفنان إحساس بأن لهذه التحريفات مقابل واقعى يحمل مقاييس وهيئة الصورة ويجدر الإشارة إلى أن الفنان قد إستخدم طريقه خشنه فى الخلفية تختلف تماماً عن معالجته للسيده التى إهتم فى طريقة التلوين بها بطريقة مهذبة ومسطحة وقد إهتم الفنان باظهارتفاصيل الشعر رغم الإحساس بوجود اللون مسطح ، فقد وضع الفنان فيه خطوط فاتحة تظهر اتجاه خصلات

---

(١) نفس المرجع السابق .ص٤٦١ .

الشعر وقد إستخدم فى الوجه اللون الأوكر المشوب بالأبيض وقد إستخدمه أيضاً فى الرقبة والصدر ليعطى تبايناً مع الألوان المجاورة حيث إستخدم اللون الأزرق الداكن فى الجزء الباقي من الملابس وفى الخلفية التى تسود فيها الدرجات اللونية الزرقاء التى يتخللها بعض الذبذبات اللونية الساخنة .

وفى الصورة الشخصية التى رسمها للمثال "جمال السجينى" عام ١٩٥٣ شكل رقم (٨٥) فقد تأثر فيها عز الدين حمودة ببعض الإتجاهات والنزعات من المدرسة الفرنسية من خلال معالجة كلاسيكية ، فقام بوضع الوجه فى اللوحة فى شكل هرمى والخلفية التى تعبر عن نافذة أو بوابة تذكرنا للوهلة الأولى ببوابات المعابد المصرية القديمة وقد عالج الأنف على نسق المعالجة الاغريقية إلى جانب معالجة العين معالجة نحتيه التى تذكرنا بمعالجة " مود ليانى " لها ووضع الوجه فى وسط اللوحة يذكرنا بوجوه الفيوم . وبالنسبة للمعالجات اللونية تذكرنا أيضاً بالزجاج المعشق حيث يقوم الفنان بفصل مساحات اللون عن اللون المجاور له بخط داكن من اللون الأسود والألوان تبدو فى الخلفية فى مساحات صغيرة متجاورة . وفى معالجة خلفية اللوحة وضع عناصر شعبية دارجة أحاطت بالوجه ، عبارة عن عروسة المولد والحصان والفارس والجمل قام الفنان بوضعها بشكل رمزى وصاغها من وجهة النظر الفنية الوحشية التى تذكرنا بمعالجات " ماتيس " و " رووة " مع فارق الأداء التقنى الذى يبتعد فيه الفنان عن روح التلقائية ونجد لمسات الفرشاه عنده منظمة تهدف إلى تحقيق المنظور كما فى الخلفية . ويعتمد الفنان فى رسم الوجه على تبسيط اللون ومساحة الظل والنور وعدم الإهتمام بالتفاصيل كذلك نلاحظ استخدام اللون بطريقة مسطحة فى منطقة الصدر وكتلة الشعر وقام الفنان بوضع مستطيل تتناغم فيه درجات لونية زرقاء خلف " الوجه " مباشرة أكسب اللوحة بعض العمق ، وكذلك ساعد على ابراز الوجه بألوانه الدافئة .

وفى لوحة " سيدة أمام النافذة " عام ١٩٥٤ شكل رقم (٨٦) تذكرنا حين النظر اليها من الوهلة الأولى بأعمال التصوير المنفذة بطريقة الزجاج المعشق . فاللوحة عبارة عن قطع متجاورة من الألوان يحددها خط من اللون الأسود . فقد عالج الفنان خلفية اللوحة ، والجزء الأسفل من رداء السيدة بمنطق أقرب إلى المعاجة الوحشية مع الإهتمام بتنسيق اللون فى الخلفية وقد أعطى هذا إحساس بالتناقض بين الخلفية والشكل الانسانى ومع ذلك إعتمد الفنان فى هذا العمل على رسوخ التكوين وحبكة التصميم المعروفة عنه فقام برسم السيدة فى وضع أقرب إلى الفن المصرى القديم حيث قام بتصوير الوجه من الجانب ومنطقة الصدر من الأمام.

وقد إستخدم درجات لونية بها تباين شديد يظهر واضحا فى الوجه والجذع والذراعان إستخدم فيهم درجة اللون " الأوكر " الفاتح جداً ولكى يؤكد البعد المسافى بين الجسم المرسوم والخلفية ، وقام بكسر مساحة الفاتح عن طريق تنغيم الملابس التى ترتديها الفتاة فى الجزء العلوى من جسدها بمجموعة من الخطوط الصفراء والبيضاء وتفصل بينهما خطوط دقيقة من



شكل {٨٣} - عز الدين حمودة - وجه زوجة الفنان - جواش على ورق ١٩٥١



شكل {٨٤} - موديليانى - فتاة جالسة - زيت على تـوال ١٩١٧ .

اللـون الأسـود . ويمثـل الجـزء السـفلى مـن زى الفتـاة مجموعـة مـن المسـتطيلات والمربعات عالجها الفنان بلون أخضر داكن وأحمر داكن وفصل بينهما بمساحات عريضة من اللون الأسود لتؤكد الإحساس بأعمال الزجاج المعشق وتعطى مسـاحات الألـوان الداكنـة أسفل اللوحة الإحساس برسوخ التكوين وتؤكد عند الفنان إهتمامـه بالبنـاء التصـاعدى لكـل العنـاصر ونجد ترديد خط حاجز الشباك ، واستمراره فى الجزء الأسفل من ملابس السيدة ، والخلفية تمثل مجموعة من البيوت ومنظر طبيعى عالجها الفنان بطريقة تجـاور الـوان مسـطحه يفصل بين اللون والآخر خط رفيع داكن مـن اللـون الأسـود والدرجـات اللونيـة المتمثلـة فـى الأحمر والأخضر والأصفر ودرجات الأزرق تؤكد الإحساس بأعمال الزجاج الملون .



شكل {٨٥} - عز الدين حمودة - وجه السجينى - زيت على تـوال ١٩٥٣ .



شكل {٨٦} - عز الدين حمودة - سيده أمام النافذه - زيت على تـوال ١٩٥٤

زينب عبد الحميد ١٩١٩

ولدت زينب عبد الحميد عام ١٩١٩ونالت دبلوم معهد الفتيات شعبة الرسم ، ورحلت إلى اسبانيا عام ١٩٥٤ ، حيث قضت سنتين وحصلت خلالهما على دبلوم الرسم من أكاديمية " سان فرناندو ".. قامت بعرض أعمالها بداية من عام ١٩٤٧ من خلال جماعة " الفن الحديث ثم ساهمت فى بينالى البندقية أعوم ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، وفى عام ١٩٥٣ ساهمت فى بينالى " ساوبولو" واشتركت عام ١٩٥٤ فى معرض الفنانين الشبان فى باريس وأقامت فى عام ١٩٥٣ معرضاً خاصاً لها فى مدريد ، وكذلك فى مقر جمعية أصدقاء الفن بالقاهرة .

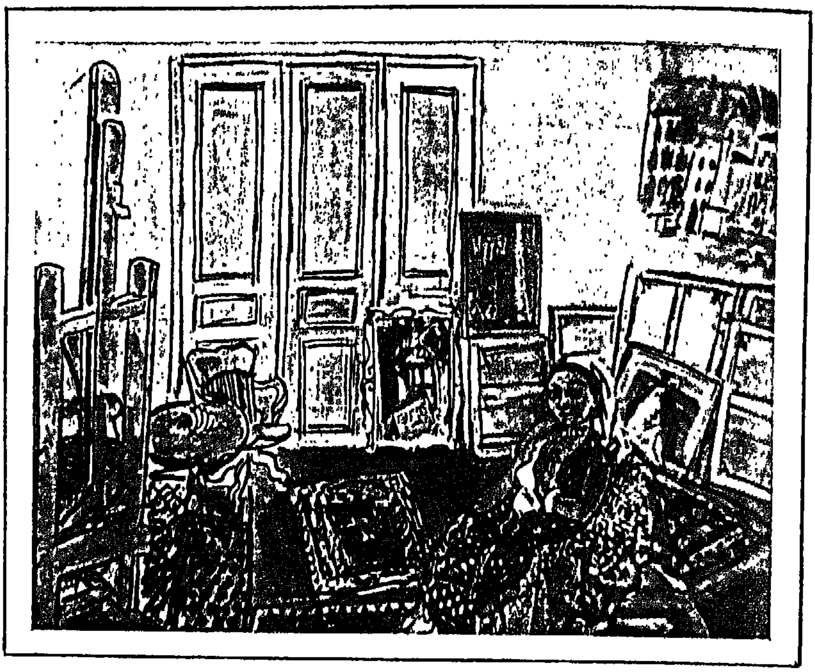
إن أعمال زينب عبد الحميد تصوير لحياه المجتمعات فى الاحياء الشعبية وتسجيل لملامح مصر من خلال الفن فى لوحاتها ، النيل ، والزحام من وحى الحسين وبائع العرق سوس وقهوة الحسين والحارة المصريه وموقف عربات الحنطور وسوق امبابة . تقول زينب عبد الحميد " بدأت أعمالى من الخيال والتصور حتى ذهبت إلى خان الخليلى والازهر والحسين والجمالية .. هذه الاحياء الشعبية المصريه الجميلة احببتها وتأثرت برائحه البخور فيها والتراث وعبق الزمان وصرت إذهب يوميا إلى هناك لأرسم وحتى اليوم افعل نفس الشيء وتقول أيضاً ابحث عن المرأه النموذج فى لوحاتى فى ألاحياء الشعبية ابنة الشعب التى تعمل .. الإبنة الصادقة ، المحبه فى أخلاصها وكذلك الرجل الشعبى البسيط الصادق ، ولكننى لا أسجل الحياه كما هى وانما اشكلها من جديد وايمانى إن الفن هو القادر على أن يحمل السعادة إلى كل بيت " (١) .

ولقد تأثرت زينب عبد الحميد بأسلوب التسطيح فى رسم الأطفال فكانت ترسم بتلقائية شديدة دون النظر إلى القواعد التى درستها فى الكليه وكانت ترسم ما تشعر به وليس ما تراه.، وقد كتب "ماركس اريان" مدير متحف الفن الاسبانى الحديث يقول " إن زينب تطرح لنا من اعماقها مثالا عجيبا" يجب أن يكون عليه التطور المعاصر للفن الاسلامى وتشكل بعض لوحاتها تجربة للاستمرارية التاريخية بفضل احتوائها فى نفس الوقت على قيمتها التشكيليه والإنسانية " (٢)

لقد كانت لإقامة زينب عبد الحميد بالخارج وخاصة بأسبانيا أن جعلتها تهتم بكل التفاصيل المحيطة بها بدقه شديدة فى انتاجها ويقول الناقد رامون فارالدو " إن لوحات زينب عبد الحميد المائيه تحافظ على نفس الشرقية ونفس التكوين المبهر الذى يخطف البصر .. وتصوير لوحاتها بنوع من الطفولة المتعمدة إلا أن تسطيح تصميماتها

(١) حديث مع الفنانة .

(٢) ميرفت عثمان ، زينب عبدالحميد تبحث عن نفسها ، مجلة نصف الدنيا ، عدد ١١٩ مايو ١٩٩٢ .



شكل {٨٧} - روؤول دوفيه - موديل هنديه فى الاستديو - زيت على تـوال ١٩٢٨ .



شكل {٨٨} - زينب عبد الحميد - عروس المولد - مائية على ورق ١٩٤٨

وتصويرها بألوان التطريز الفارسى لا يقف عند رؤية "راؤول دوفى" شكل رقم (٨٧) إذ أنها تضيف له بألوانها المائيه فتنه الحساسيه الحيه المرهفة " (١) ويقول اميه ازار " إن لوحات زينب عن المدن تهتم بالتفاصيل والتكوين بمهارة وتوفيق ألوان المساحات بأعطائها نعومة مقصودة وحركة تذكرنا "بماتيس" وتتقارب زينب "ودوفى" فى تركيب العمل التصويرى وطريقته التكنيكية " (٢)

تتميز أعمال زينب عبد الحميد باسلوب فريد فى التصوير من أعلى حتى وصفها النقاد بأنها ترسم بعين طائر يحلق فى الفضاء ولكن اصالة زينب عبد الحميد توجد فى الزخارف التى يسود فيها اختيار المساقط الأفقية الضخمة عمدا للتوازن بمساعدة الخطوط شديدة الميل ، وهذا يحمل الفنانة إلى أن تقوم بتخطيط أشكالها بسرعه والقيام بعد ذلك بالتلوين ، وألوان زينب المائية تخلق نوع من البهجة والانتعاش فى اللوحة فهى براقه مثل الاحمر الصارخ والأصفر ، ويرى الباحث أن زينب عبد الحميد كانت لا تجد صعوبه فى الرسم ولكنها كانت تبذل مجهودا فى تنسيق الألوان ففى لوحة "عروس المولد" عام ١٩٤٨ شكل رقم (٨٨) وفيها تظهر التلقائية والتعبيرية من خلال رسوم الأشكال وبساطتها كما تظهر الألوان ساطعة مزخرفة كألوان الأطفال لتظهر التعبير القوى والمؤثر لفكرة عروس المولد . ويبدو ترتيب العناصر فى اللوحة مرتجلا وأيضاً ترتيب الألوان ، والأشكال تبدو مبعثرة فى جميع ارجاء اللوحة لا يحكمها منطق معين ، أحياناً تقوم بعمل بعد ثالث فى عنصر من العناصر حيث تهتم بعمل ظل ونور لاظهار التجسيم للعناصر وأحياناً أخرى تبدو الألوان سطحية أقرب إلى الفن الشعبى من خلال وحدات وعناصر زخرفيه . وفى لوحة " جزيرة الشاى " عام ١٩٥٠ شكل رقم (٨٩) وفيها صورت الفنانة جموع الناس وهى تجلس فى الجزيرة وتقوم بحركات ايمائيه من خلال الحديث وقد قامت الفنانة برسم الاشجار بضربات قويه من الفرشاه وذلك لأضافة إحساس من الظل أعلى هذه الجموع من الناس على المناضد فى الجزيرة ويظهر فى هذا العمل براعة الفنانة من خلال احداث التأثيرات الملونه من خلال التكوينات المختلفة لجموع البشر ، كما لم تهمل أيضاً " البعد المسافى " وأيضاً إهتمت بترديد الألوان الساخنه حسب ترتيبها المسافى وسط الألوان الباردة والداكنه وإهتمت أيضاً بالفراغ الممثل فى الأرضيه ونرى فى العمل أن الفنانة لم تمح الخطوط الأولية التى قامت برسمها فى العمل وتظهر فى بعض الأماكن ، وفى لوحة "شارع تجارى" عام ١٩٦٢ شكل رقم (٩٠) وفيها تظهر جموع الناس الذين يتسوقون من الباعة المتجولين فى الشارع مثل بائع العرقسوس الذى يظهر فى أسفل اللوحة ومنتصفها والخضروات والفاكهه وغيرها من خلال تكوين هرمى تغلب عليه

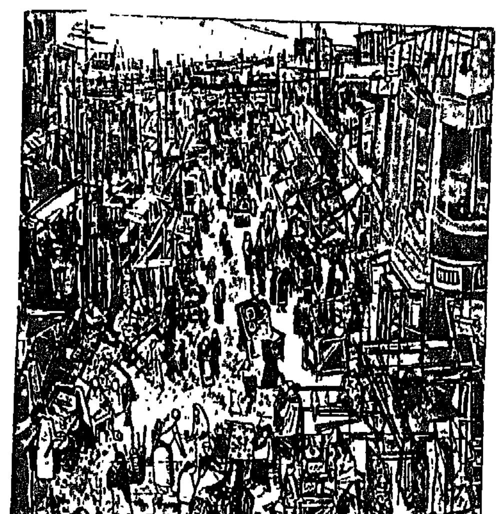
---

(١) نفس المرجع السابق .

2- **Aime - Azar , Penitres du Groupe de l-art Moderne 1954 .**



شكل {٨٩} – زينب عبد الحميد – جزيرة الشاى – مائية على ورق ١٩٥٠ .



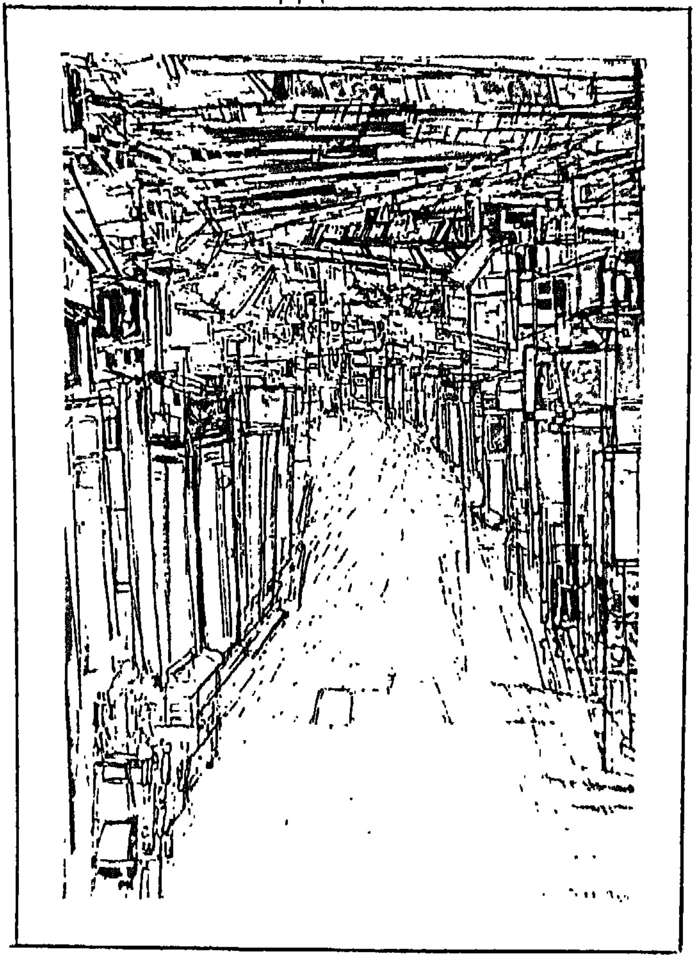
شكل {٩٠} – زينب عبد الحميد – شارع تجارى – مائية على ورق ١٩٦٢ .

الألوان الساطعة المعبرة المصورة من أعلى حيث تميزت الفنانة فى تلك الفترة بهذه الطريقة من الرسوم بمنظور عين الطائر واهتمت الفنانة باظهار الابعاد المختلفة فى الشكل من حيث قرب أو بعد الاشخاص كما ركزت على دراسة الاشخاص من حيث درجات الألوان المختلفة كما لم تهمل الفنانة دراسة المظلات الموجودة أعلى المحلات التجاريه واضافت رسوم الاسلاك وغيرها نوع من الحركة المريحة فى الشكل والانطباع الذاتى على وجود وتأكيد الحياه من خلال هذه العناصر والشخوص الموجودة باللوحة وجميع الألوان فى اللوحة تتردد بانسجام فى أرجائها ، وهذا ما نراه فى الأماكن المزدحمة دائما والواقع الشعبى ، فدرجات اللون الاحمر نراها بوضوح على هيئة بقع لونية تتناثر فى مقدمة اللوحة وخلفيتها بتفاوت فى الحجم وهذا ما ينطبق على بقية الألوان الخضراء ودرجات الازرق والبنيات فالانسجام اللونى ينعكس هنا على الواقع نفسة فنلاحظ أن عناصر التشكيل كلها من خطوط وألوان ومساحات تنسجم انسجام كلى وتختلط أيضاً اختلاطا كليا بالواقع الشعبى، وخلال السنوات اللاحقة تبلور الأسلوب الفنى لزينب عبد الحميد إلى شكل مميز وصفه الناقد " فاروق بسيونى " بقوله " فلا هو تجريد بحت ولا هو تعبير بواقعيه عن اشياء بعينها ولكنها إستطاعت أن تخلق معادلة خاصه بها وحدها تقدم وفقا لأشكالها كما هى موجودة فى الطبيعة مصوره اياها بواقعية شديدة ولكنها تجعل من تزاحمها الشديد مالا يبدو غير منطقى بالمرة " (١) يصبح ذلك الاغراق فى النمنمة والازدحام الشديد وهو شكل من أشكال جذب العين والسيطرة عليها تماماً ثم قيادتها عبر خطوط متكرره فى تجاور تنبثق من المنمنمات المتداعيه ناقله أياها لتجوس داخل دائره محكمة دون انقطاع عبر سطح اللوحة كلها ونستطيع أن نرى ذلك فى أشكال (٩١) ، (٩٢) التى لا يزال المنظور والابعاد موجودان فيها إلا أن استخدامها للخطوط والمساحات اللونيه لم تدع المنظور والابعاد التقليدية تأخذ مكانة قويه فى الصوره . إن كثرة التفاصيل وتحليل الأشكال إلى خطوط كثيفة متعددة الإتجاهات يساعد على احداث حركة دائبه فى اللوحة ، تجزىء وتفتت المساحات وبالرغم من أن التكعيبية قد قامت بذلك فى أوائل هذا القرن إلا أننا نجد أن طريقة زينب عبد الحميد تختلف فى الرؤية ، فإننا نلاحظ أن الفنانة لم تمح الشكل الذى ترسمه ولكننا نتعرف عليه ويتبدى لنا بعد أن ندقق النظر فنجد امامنا الطرقات الضيقه والازقه وعلى الجانبين المحلات التجارية واللافتات والاشياء المعلقه خارج هذه المحلات .

إن العمق والمنظور مازال يسيطر على رؤيتها ، إلا أن تشابك الخطوط وكثافتها جعلت من اللوحة مسطحا مشعا تتذبذب فيها بشكل مبهج وفرح .

---

(١) فاروق بسيونى ، عشرة فنانات مصريات معاصرات ، مجلة الثقافة الاسبوعية ، عدد ٨٠ ، مايو ١٩٧٥ .



شكل {٩٢} – زينب عبد الحميد – شارع بخان الخليلى – مائية على ورق ١٩٨٦ .



شكل {٩١} – زينب عبد الحميد – وكالة الغورى – مائية على ورق ١٩٧٢ .

إنها دائماً تختار الألوان الصريحة منها الألوان الباردة والتى تشمل الدرجات اللونية الزرقاء والخضراء ، ومن بينهما تونات لونيه بين هذا وذاك والالون الساخنة التى تشمل الأوكر ، والبرتقالى والاحمر وبنى سينا بالاضافة إلى ما تتركه من مساحات مضيئه من لون الورقة البيضاء ، و الخطوط كلها رأسية وافقيه ومائله والخطوط المنحنيه والمستديرة لا نجد لها أثر ، لازال المنظور التقليدى يتحكم فى رؤيتها فى الأرضيات وأشكال البلاط ، ويمكن القول أن الفنانة كما تقول : " أنها تذهب إلى المناطق الشعبيه ذات الطرقات الضيقه والبيوت والمحلات المتجاورة المتلاصقه ، وتقوم برسمها من الواقع وبرؤية عينية ولذلك تستطيع أن تتبين كل التفاصيل الصغيرة المتمثلة فى الغسيل المنشور، والفوانيس المعلقة والاشياء الصغيرة الموجودة على أرفف المحلات والمناضد والكراسى الموجودة على جانبى الطريق ".(١)

الخطوط فى اطوالها المختلفه وتشابكاتها وما ينشأ بينها من فراغات تساهم فى احداث تلك الذبذبه البصريه التى تصطدم بها عين المشاهد حين رؤية هذه اللوحات .

إلا أن الألوان تأخذ هى الأخرى طابعا تحرريا لاتلتزم بالرؤية الواقعية التقليديه ، وإنما تتحول إلى معان جماليه رمزيه تنفذ إلى جماليه اللون التى تتبناها الحساسية الجمالية للفنانة ، فهى لا تنقل اللون نقلا فوتوغرافيا وانما تضفى على المساحات التى تتخلل الخطوط بهجة من خلال تلك الألوان العاليه الشدة .

---

(١) حديث مع الفنانة .

يوسف سيده ١٩٢٢

يوسف سيده ١٩٢٢ من مواليد دمياط ، وقد إلتحق فـى أول الأمر بالمدرسـة الصناعيـة بدمياط ، وعند مجيئة للقاهرة إلتحق بمدرسة الفنون التطبيقية عام ١٩٤٢ ثم معهد التربية شعبة الرسم ، وحصل منها على دبلوم معهد التربية عام ١٩٤٥ ، اشترك يوسف سيده عـام ١٩٤٦ فى معرض "صوت الفنان" وفى عام ١٩٤٩ فى معرض فرنسا مصر وفى عام ١٩٥٠ عرض فى المركز الثقافى لسفارة الولايات المتحدة بالقاهرة ونال فى نفس السنه منحة لحساب "مؤسسة فولبرايت" وامضى سنتين فى أمريكا وسجل نفسة خلال هذه الفترة بجامعة "ستيورت" حيث نال فى عام ١٩٥٢ شـهادة المـا جسـتير فـى التربيـه ، واثنـاء وجـودة فـى أمريكـا قـام بعمـل عـدة معارض لانتاجة الفنى فقد عرض بقاعة "هاربيت" وفى قاعة معهد الفن بجامعة "فنستوتا" وفـى مركز "فن وولكر" وعرض أيضاً فى " مكتبه جـورج تـاون " بواشـنطون وقـد قـامت قاعـة " سان بول " ومركز "فن وولكر" بأحتجاز بعض لوحاتة وعندما عـاد إلـى القـاهرة عـرض عـام ١٩٥٢ فـى متحـف الفن الحديـث وفـى عـام ١٩٥٤ عـرض فـى قاعـة " أندريـه موريـس " وإختارت فرنسا للمتاحف الفرنسية إحد ى لوحاته بعنوان " الهندية " لإقتنائها .

" إن الهم الأساس ليوسف سيده كان دائما هـو إنتمائـة إلـى حضـارة مصريـة وعربيـة والعثور على صيغة فنية تجسد هذا الانتماء وتضيف إلى تيار الفن الحديث في الخارج بقدر ما تـأخذه منـه ، متحـررة مـن مركـب النقـص الثقـافي تجـاه الغـرب ومتحـررة كـذلك مـن مركـب الاسـتعلاء علـى بنـي وطنـه ، ومـن الرغبـة فـي تملـق ذوقهـم الفنـي غـير المـدرب فـي نفس الوقت" (١)

وقد درس يوسف سيده رسوم الأطفال التي اكتشف في تجريدها خطوطا وألواناً لا يراها إلا في المنسوجات الشعبية وذلك لأن تلقائيه وبساطة الرسـم تلعب دورا هامـا فيهـا . ودراسـة سيده في مدرسة الفنون التطبيقية كان له تأثيرها عليه ، ففي الواقـع أن النظـرة الدقيقـة لألـوان الفسيفساء في أي موضوع ينفذ به يعود العين على حيوية التناغم ومن هنا فإن استخدام الألوان التي تخرج مباشرة من الأنابيب دون خوف من تقارب لونين منفصلين كانت سمة مميزه فـي أعماله التي تأثر فيها بأعمال الفسيفساء كما فـي شكل رقـم (٩٣) وقد تـأثر "سيده" أيضـاً فـي بدايته الأولى بالفن الفارسي في تركيـب المنـازل فـوق بعضهـا بأسـتخدام المنظـور وبالإهتمـام بالتفاصيل والزخارف الموجودة بالمنازل والتلقائية في رسـومها المـأخوذة مـن رسـوم الأطفـال شكل رقم(٩٤) وقد أثرت الحياه الشعبية التي عاشها في دميـاط والقـاهرة فـي أعمالـه الأولـى والمتوسطة فقد رسم السوق وشوارع دمياط وكثير من العادات الشعبية .

---

(١) عز الدين نجيب ، مجلة ابداع – القاهرة ديسمبر ١٩٨٨ .

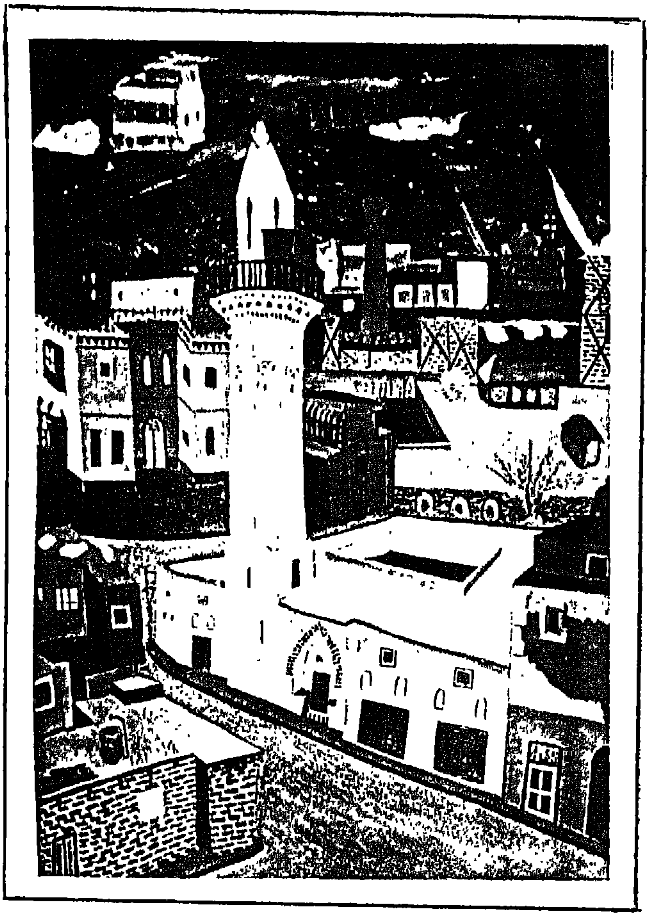
" وبقدر ما بدأ حياته الفنية بالعمل علـى تجـاوز الواقـع الفنـي والأجتمـاعي القـائم انـذاك كانت حياته الفنية بعد ذلك تجاوزا متصلاً للإتجاهات السائدة حتي لما يمارسه هو نفسـه إذا مـا استشعر تحوله إلى نمط مكرر ، أو شيوع أسلوبه بين زملائه في فترة معينة ، مهتما دائما بـان يظل فنانا طابعيا ، وكاشفا لأفاق غير مطروقة " (١)

ويعتبر يوسف سيده من أعضاء جماعة " الفن الحديث " الذين إهتموا بالشكل مـن أجـل التوصل إلى إكتشاف شخصيته الفنية من خلال الاساليب الفنية الغربيـة دون التعجـل أو اعـارة إهتمام كبير في بدايته للتوصل إلى اسلوب مصري مميز بل كان يرى أن طول الممارسة كفيل بان يحل معادلة التوصل إلى اسلوب مصري الطابع من خلال التمرس بالاساليب الفنية الغربية الحديثة واستيعابها باعادة تمثيلها . ومن أعمال هذه الفترة لوحة " السـبوع " شـكل (٩٤) وكـان متأثرا فيها بأعمال " هنري ماتيس " ، والتي انتهج فيها نهج الفن الاسلامي في حل الفراغـات ، وكان يتجه فيها وجهة تعبيرية حوشية كمـا كـان يقترب مـن عوالـم " جوجـان " خاصـة فـي الألوان القوية المضيئة واستخدامها في خلفيات أعماله ويتضح تأثره الكبير بالفنـان " مـاتيس " شكل رقم (٩٥) خاصة في تلك المعالجات الشكلية واللونيـة التـي إستعار فيهـا أشكالاً شـعبية واسلامية زخرفية كان ينسج بها خلفيات بعض أعماله ، وهو ما قام به "ماتيس" في العديد مـن أعماله منذ عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٣٠ .

وقد تأثر يوسف سيده بالمدرسة الرمزية وذلك من خلال لوحة " الطفل والديـك " شـكل رقم (٩٦) التي انتهج فيها النهج الرمزي التعبيري ، وقد تأثر أيضاً بالمدرسـة التجريديـة فـي لوحة " بطل الشعب العربي " شكل رقم (٩٧) حيث إعتمد في حل مساحة اللوحة على استخدام الألوان المسطحة . ولقد استفاد سيده فـي بدايتـه برؤيتـة لأعمـال الفنـانين الاجـانب مـن خـلال الكتب التي كان يحاول اغلب اعضاء جماعة الفن الحديث الإستفادة منهـا فـي أعمـالهم ، وفـي رحلته الاخيرة إلى أمريكا من عام ١٩٥٠ إلى عـام ١٩٥٢ قد افادتـه مـن الناحيـة التكنيكيـة ، وجعلته يفقد جزء من طابعه المصري الذى كان يوجد في أعمالـه السـابقة ، وابتـداء مـن عـام ١٩٥٤ نلاحظ محاولته تجميع أوضاعه السابقة فنلاحظ أن أعماله أصبحت أكثر قوة ، ونلاحظ أيضاً أن الألوان تتماشى مع بعضها البعض دون استخدام المسـاحات ذات التناقضـات الشـديدة في الألوان .

---

(١) المرجع السابق .



شكل {٩٣} - يوسف سيده - من دمياط - زيت على تـوال ١٩٤٨ .

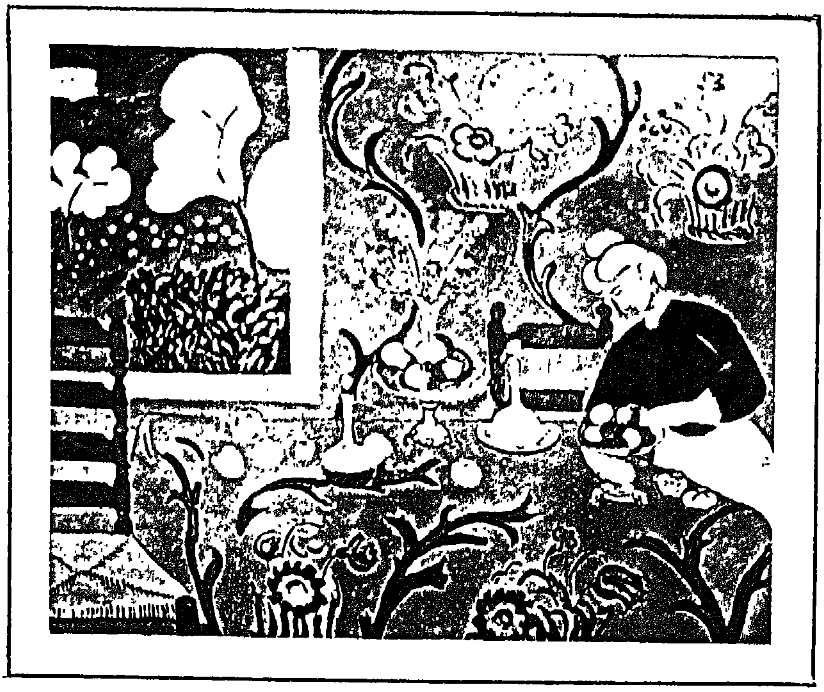


شكل {٩٤} - يوسف سيده - السبوع - زيت على تـوال ١٩٤٦ .

كان سيده غالبا ما يستخدم اللون الأصفر ودرجاته مما يزيد هذا من سخونه اللون الأخضر والاحمر الغامق ، وكميات قليلة مختلفة من الأزرق ادخلت على " لباليت " الخاصة به ، بينما يحاول اللون الأبيض أن يكون قريبا من الأسود والبرتقالي ، وهناك نقطة هامة علينا أن نلاحظها في رسم سيده ألا وهى استخدامة للأفاق الجوية والتغيير الذى يطرأ على مساقطه الأفقية طبقا لاي لون ساخن يستخدمه في المساحات الضيقة التي تتماشى مع الزخارف والتكوين العام للرسم ، ولوحة " المراكب على النيل " شكل رقم (٩٨) ولوحاته عن "دمياط " شكل رقم (٩٣) وتلك المشاهدات ذات الخطوط الهندسية المأخوذة من أسطح المنازل ذات الألوان الصريحة والخلفية الداكنة التي يسودها الظلام برغم شعوع ضوء النهار وسطوعه على المنازل والمباني في مقدمة اللوحة ، واستخدامه للمنظور بطريقة فطرية وإهتمامه بعمل التفاصيل مثل البرميل الموجود على السطح في المنزل المبني بالطوب الاحمر ، وقوالب الطوب المرصوصة . المدينة خالية من البشر ، وهناك تناقض بين المنظور الخطي والمنظور اللوني ، وفي الجزء العلوي من اللوحة نجد أن المساحات الملونة التي تمثل أجزاء من المآذن والبيوت وكأنها موجودة في مستوى واحدولا نستطيع أن نستشعر البعد المسافي بين المأذنة وهي الأقرب وبين البيوت وأسطحها وهي في عمق اللوحة ، وتعتبر هذه اللوحة هي أحسن ما أنتجه في بدايته الأولى .

وفي لوحة " السبوع " عام ١٩٤٦ شكل رقم (٩٤) نلاحظ التأثير الواضح بأعمال الفنان " هنري ماتيس " في الفترة الأخيرة والتي نهج فيها النهج الإسلامي في التصوير وحل الفراغ ، وقد أعتمد على العنصر البشري الذى وضعه في منتصف العمل بطريقة رمزية ، فقام بتلخيص مساحات اللون فتبدو مسطحة كذلك أعتمد على تحديد العناصر والزخارف بخط سميك من اللون الأسود ، وأيضاً إعتمد على المنظور الحسي وليس الوصفي التقريري في اللوحة والمتمثل في النصف الأسفل منها حيث تبدو المنضدة التي فوقها الشموع أسفل مستوى النظر حين يبدو العنصر البشري متمثل في العروسة في وضع مستوى النظر وتبدو في الجانب الأيمن في اللوحة منظورا وصفيا لدرجات السلم ، وقد إعتمد الفنان على مجموعة من الزخارف الشعبية في حل الخلفية وان كانت هذه الزخارف يحكمها في المقام الأول الخط ، والخطوط عنده خطوط دائرية وخطوط رأسية وعرضية كذلك إعتمد على الخط المتعرج في حل النافذة خلف العنصر البشري ، ونلاحظ أنه إعتمد على خلق انسجام لوني في العمل عن طريق سيطرة درجات اللون الأصفر في مساحة اللوحة ، وإعتمد على مساحة اللون البني المحمر في الوجه ولا تخرج "باليت" اللون في العمل عند درجات اللون البني المحمر ، والأخضر ، والأصفر ، والأحمر ، والأسود .

وفي لوحة " مراكب في النيل " عام ١٩٤٠ شكل رقم (٩٨) قام بوضع المراكب بطريقة ادت إلى تقسيم اللوحة إلى مثلثين بحكم مسار الرؤية ، يبدو قيمة هذا العمل في الجو



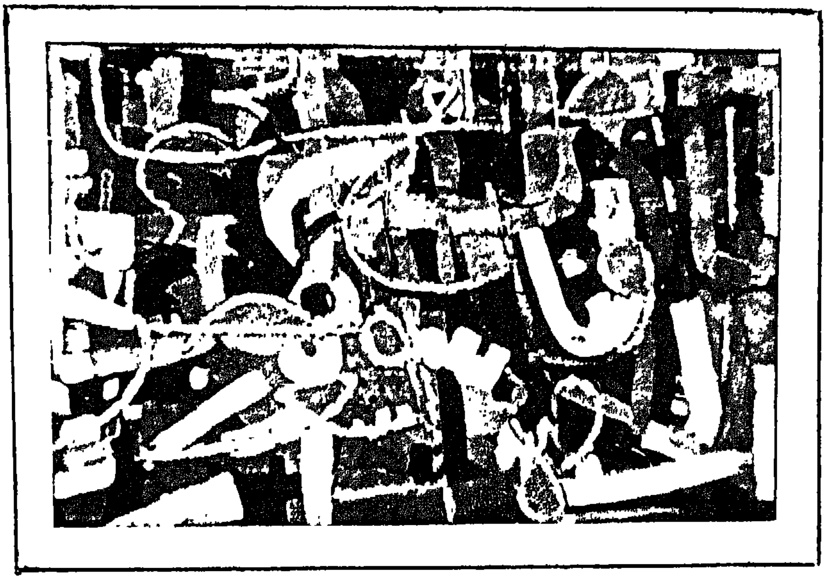
شكل {٩٥} – هنرى ماتيس – الغرفة الحمراء – زيت على تـوال ١٩٠٨ .



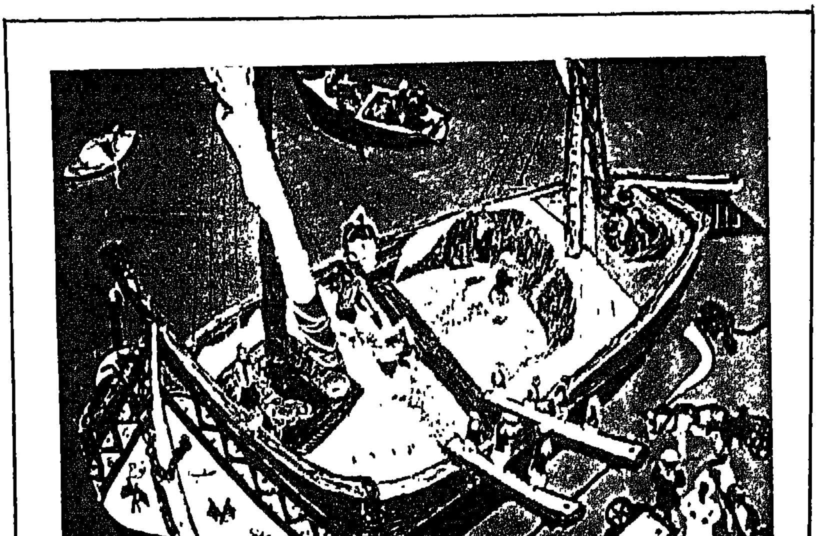
شكل {٩٦} – يوسف سيده – الطفل والديك – زيت على تـوال ١٩٤٦

الميتافيزيقي المسيطر عليه ، فالعناصر البشرية والأشكال تبدو غارقة في جو خيالى لا يمكن تحديد زمن معين رسمت فيه اللوحة ، ويؤكد الجو الميتافيزيقي في هذا العمل الأستخدام اللوني البعيد كل البعد عن الواقع ، فالفنان إستخدم " باليت " اللون البني في تلوين مياه البحر على حين إعتمد على درجة اللون الأحمر في تلوين الأرض ، والفنان وان تبدو روعة اداؤه في استخداماته اللونية التي تتالف على سطح اللوحة إلا أنه لم يعتمد على المنظور التقريري ، فأجسام الأشخاص البعيدة أحيانا تساوي في الحجم الأجسام القريبة ، ويبدو التناقض واضحا أيضاً بالنسبة لمنظور العناصر الأخرى ، فالمركب العملاق الذى يمثل محور الرؤية في المقدمة ، نلاحظ في خلفية العمل وجود مركبان اخران صغيران الحجم مما يدل على استخدامه للمنظور " بعد مسافي " ونلاحظ أن استخدامة لبقع اللون الأبيض قد صنعت نقاط أدت في النهاية إلى عمل مجموعة من المثلثات التي تعتمد عليها رؤية هذا العمل ووجود اللون الأصفر في وسط اللوحة ووسط اللون الساخن المكون من الأحمر والبني أعطى للعين الفرصة للتركيز داخل اللوحة وأيضاً التنغيم الموجود داخل اللون الأصفر أعطي له قيمة أخرى ، وكما هي عادته في إهتمامه بالتفاصيل فلم ينس الكتابات الموجودة علىٰ المركب الكبير ولم يكن إهتمامه منصب على الإنسان وعمله على هذا المركب والمعاناه التي يتكبدها في رحلته عبر النيل ، وانما إتجه إلى الجماليات اللونية والشكلية لشكل المركب وعناصره وعلاقته بلون النيل فهو هنا يتمثل الرؤية الفنية " لجوجان وجماعة النابى " .

وقد إستفاد يوسف سيده من فترة وجوده في أمريكا من الناحية التكنيكية رغم أنها أفقدته جزءاً من طابعه المصري الذى إكتسبه من الحياة الشعبية الموجودة في مصر . ومن أعمال تلك الفترة لوحة " بدون عنوان " عام ١٩٥٦ شكل رقم (٩٩) وقد إعتمد فيها الفنان على تسجيل منظر واقعي وان اختلفت الرؤية عنده ، فتبدو الاجزاء الأمامية وكأن الفنان اعد نفسه إعداداً لتسجيل عناصر المنظر تسجيلا أكاديمياً ، يبدو هذا من تسجيله الواقعي للخطوط وعدم إهماله للتفاصيل والزخارف المتمثلة في الجدران والأعمدة ، وأيضاً الكتابات الموجودة أعلى اللوحة باللغة اللاتينية ، ولكن يبدو هناك تناقضا واضحا في العمل فعلى حين أن البدايات الأولى للمقدمة تبدو وكانها " كروكي " تحضيري لم يهمل منه الفنان أي تفاصيل إلا أن باقي المنظر في عمق اللوحة إعتمد فيه على التجريد والتلخيص اللوني حيث قام بتبسيط العناصر إلى مساحات لونية شديدة التباين ، ويبدو هذا من مساحة اللون الأصفر المسيطر ودرجات اللون الأخضر والأحمر ونلاحظ أن شدة اللون الأصفر والانتشار الواسع له في مساحة اللوحة تنم عن عدم الاستقرار الفنى عند الفنان فى ذلك الوقت ، فيبدو العمل وكانه نوع من العبث يخلوا من حبكة التصميم أو حتى هذا التداعي الحر في الأعمال الحديثة ، رغم ذلك فإن الجزء السفلي من اللوحة قام فيه برسم وترديد المثلثات وأيضاً مجموعه من المربعات والمستطيلات مأخوذه من الزخارف الشعبيه .



شكل {٩٧} - يوسف سيدا - بطل الشعب العربى - زيت على تـوال .



شكل {٩٨} - يوسف سيده - مراكب على النيل - زيت على تـوال ١٩٤٩ .

وفى لوحة "بطل الشعب العربى" شكل رقم (٩٧) يلجأ الفنان إلى النهج التجريدى ، حيث إعتمد فى حل مساحة اللوحة على استخدام الألوان المسطحة والتى تعتمد على التلخيص والاختزال ، وقد إستخدم الفنان كتابات وحروف عربية تدخلت فى مساحة العمل ، وقد صاغ منها عنصرا تشكيليا نتج عنه حساً تجريديا ، ويبدو أن يوسف سيده كان يفضل استخدام الألوان " الصفراء والخضراء والحمراء مع اللون الابيض والداكن الذى يقترب من السواد ، واذا دققنا النظر نلاحظ أن هذه المجموعة اللونيه التى إستخدمها فى "لوحتى "بطل الشعب العربى" ولوحة "بدون عنوان" هى ذاتها التى إستخدمها فى لوحتى "الطفل والديك " و"السبوع" لكن مع إختلاف المعالجة التشكيلية ، فهنا نلاحظ انة إستخدم الحروف والمساحات الهندسيه .



شكل {٩٩} - يوسف سيده - بدون عنوان - جواش علو ورق ١٩٥٦ .



شكل {١٠٠} - يوسف سيده الهندية - زيت على تــوال .

صلاح يسرى ١٩٢٣

ولد صلاح يسرى عام ١٩٢٣ فى القاهرة ، ودرس فى القسم الحر بمدرسة الفنون الجميلة ، وحصل على الدبلوم عام ١٩٤٧ ، ونال جائزة الرسم من مدرسة الفنون الجميلة ١٩٤٦ ، وأول معرض خاص له اقيم فى ممر "جولدن برج" ١٩٤٧، وقد سافر يسرى فى منحه من كليه الفنون الجميلة إلى فرنسا ، حيث تردد فى باريس على اتيليه " انديريه لوت" ، وزار ايطاليا خلال إقامته فى أوربا ، وفى عام ١٩٤٨ نال منحة مدتها سنتين بمرسم الاقصر بناء على مسابقة إسماعيل . وقد عرض يسرى فى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥١ ، ومع جماعه الصداقه الفرنسيه بالإسكندرية وأشترك فى بينالى البندقيه عام ١٩٥٢ ، وساهم فى معارض جماعة الفن الحديث .

مرت أعمال صلاح يسرى بمراحل بطيئة التحول من مجرد تسجيل للحياة ثم تحويل هذه الحياة إلى مصادر زخرفية أخرى لم تستمد أغلبها من الفن الغربى ولكن مستمدة من الفن الشرقى ، لأن ألوانه كانت تعطى أحساسا بألوان الحياه الشرقية ، ومن أهم المصادر التى استفاد منها يسرى الموضوع الشعبى الذى قام بمعالجتة معالجة غربيه ، ونجد هذا جليا فى لوحة " جلاجلا " شكل رقم (١٠١) ومن مصادر يسرى الأخرى التى استفاد منها هى الفن القبطى الذى اضاف اليه معالجته التجريديه ونجد هذا جليا فى لوحته "سيدة مصرية " شكل رقم (١٠٢) ونجد فى أعماله بعض الشفافيه وهى من خصائص رسوم الأطفال وتمثل سمه من سمات الفن المصرى القديم خاصة فى الدولة الحديثة وتذكرنا وجه السيدة التى فى لوحة " سيدة مصريه " بوجوه الفيوم ، والهالة التى فوق رأسها كان يستخدمها الفنان القبطى رمزاً للتقديس كما كان يستخدمها الفنان المصرى فى العصر المملوكى دلالة على أهميه الفرد .

وكان صلاح يسرى دءوب على خلق فن مصرى نابع من البيئة الشعبية المحليه والتراث المصرى ، وكان صلاح يسرى على عكس زملائه الذين كانوا يدرسون معه فى القسم الحر بمدرسة الفنون الجميلة لأنه عرف كيف يستفيد من الصلات المختلفة التى تقربهم من مدرسة باريس التى تأثر بها فيما بعد ، وكان صلاح يسرى بطبيعة الحال يميل إلى الرسم وربما كانت دراسته الأولى تذكرنا بصراحة ببعض التيارات الفنية المختلفة التى ظهرت فى أوربا مما لفت النظر اليه ونلاحظ تأثره بالمدرسة التكعيبية ومعالجات بيكاسو فى بعض الأعمال ، وفى بعضها الآخر تأثر بعوالم " جوجان " البدائية فى خلفيات بعض أعماله وكان صلاح يسرى من أصحاب الإتجاه الشكلى فى جماعة " الفن الحديث " الذى جاء عمله خليطاً من نزعة حوشية فى إستخدامه للألوان ونزعته التكعيبية ذات السمه العقلية الجافة وكان مصدرها إنتماؤه لتعاليم الفنان التكعيبى أندريه لوت والتى تُخضع العمل الفنى إلى نوع من الحساب والمنطق الذهنى الصارم وفى ظل إهتمامه الواضح بالشكل وتطبيق النظريات الشكليه

فإن الموضوع فضلا عن المضمون يتوارى ليصبح مجرد نقطة إنطلاق ينطلق منها الفنان لتقديم نوع من الفن أقرب فى قيمته النهائية للزخرفة بخفتها وسطحيتها ، ولا فرق عنده فى ذلك بين موضوع " الحاوى " أو " النيل والحياه " أو غيرهما من الموضوعات .

ويتضح تأثير " أندريه لوت "بشكل كبير على أعمال صلاح يسرى فى صورته " جلا جلا " شكل رقم (١٠١) حيث إزدادت النزعة العقلانيه وبدأت الحوشية التعبيرية التى رأيناها فى صورته " سيده مصرية " شكل رقم (١٠٢) تختفى ليحل محلها ذلك النزوع إلى الشفافية وتحطيم السطوح بالمنطق التكعيبى التحليلى ومن ذلك يتضح لنا أنه كان واعياً بمعطيات التراث الغربى ومدارسه الحديثة ممثلة فى التجريدية والتكعيبية .

" كانت ألوانه تعطينا إحساساً بألوان الحياه الشرقيه وفى بعض الأحيان كان يستخدم الألوان الصارخة المكونه من الأزرق الغامق والأصفر الليمونى فى بعض أعماله وفى نفس الأعمال يخفف من حدة اللون ليكون ازرق واضح أو برتقالى صافى أو أخضر زمردى ، وإن كان يسرى بطبعه يميل إلى الرسم وربما كانت دراسته الأولى تذكرنا بميله إلى التيارات الفنية المختلفة مما لفت النظر اليه ، ولم يخش أن يميل إلى المدرسة الوحشية وأيضاً إلى تقليد "اندريه لوت" ويصل فى نهاية عمله الىخلط أساليب متناقضة تماماً وكانت أعماله شبيهة إلى : لوحات القص واللصق " الكلاج " . (١)

ولم تظهر شخصية صلاح يسرى جيداً الا بعد عودته من فرنسا ، وتردده على مرسم أستاذه " أندريه لوت " وقدوم " أندريه لوت " إلى مصر .

إهتم يسرى بدمج وتركيب الألوان ولم يخش إستخدام ألوان أولية رغم أنه كان فى بعض الأحيان يسئ إستخدامها وخاصة فى مرحلته الوحشية .

" وعن طريق سر تركيب اللون نجده يستنبط من الرسم البنائى للوحة أشياء ذات ألوان براقة ، وأيضاً يستنبط الحقيقة الكلاسيكية للون ، وكنا نتمنى أن تعجن الألوان بقوة الأحجام الموجودة فى أعماله ، ومن هنا تتشكل الكتل لتأخذ شكل أحجام ، وتنتشر الأساليب الخطية لتصبح جامدة لدرجة أنها تعطى إحساساً بجموداً مقصوداً لذاته يرتضيه الفنان وهو ضرورى لإضفاء الإستقرار على اللوحة " (٢)

ففى لوحة " جلا جلا " شكل رقم (١٠١) تأثر فيها الفنان بالمدرسة التكعيبية من حيث معالجة الخطوط والألوان وبنائية العمل حيث كان متأثراً فى تلك الفترة " بأندريه لوت " حيث قام فى هذه اللوحة برسم واحدة من العادات الشعبية وهى " الحاوى " فقام برسم الحاوى فى

1- Aime - Azar , Penitres du Groupe de L'art Moderne 1954 .

2- Aime - Azar , المرجع السابق .

الجزء الأيمن من اللوحة واضعاً أمامه الأدوات التى يستخدمها فى ألعابه ، ومن حوله جمهور من الناس يشاهدونه ، منهم الجالسون ومنهم الواقفون ، وفى خلفية اللوحة تظهر مآذن المساجد ، وأيضاً تظهر المنازل ، والمصانع دلالة على سير الحياه.فى الناحية الأخرى ، ونجد الفنان قد إهتم فى هذه اللوحة بالخط الذى قام من خلاله بتحديد عناصر اللوحة ، ونجد ذلك واضحاً من خلال وقوف فتاتين فى يمين اللوحة فى وضع جانبى كما كان يفعل المصرى القديم ، وأيضاً من خلال رسم يد السيده التى تجلس يسار اللوحة ، وقام الفنان بتسطيح العناصر فى اللوحة مثلما يفعل التكعيبيون ، وتأثر الفنان فى هذا العمل بالرموز الشعبية التى نجدها من خلال ادوات الحاوى وهى تتمثل فى عين الحسود والهلال والمثلثات والدوائر التى يعتمد الفنان الشعبى عليها فى رسومه . وتأثر أيضاً بماتيس فى الزخارف الموجودة فى ملابس السيده الجالسة على اليسار .

وفى لوحة " تكوين " شكل رقم (١٠٣) نجده قام برسم فتى وفتاة فى وسط اللوحة وقد رسم الفتى بوضع جانبى وقام بتسطيح اللون فى الملابس والوجه والأطراف وأيضاً رسم عين الفتى وحركة الأيدى كما فعل المصرى القديم . وقام برسم الفتاة فى الوضع الأمامى كما فعل الفنان القبطى ووضع على صدرها الزخارف متأثر بذلك بالفنان المصرى القديم ، وقام بزخرفة ملابسها كما فعل الفنان المسلم ووضع فى يدها الحمامة رمزاً للسلام ، وقد قام بحل الخلفية بأشكال هندسيه رسم داخلها بعض الورود بشكل فطرى وفى يمين اللوحة قام برسم جزء من منظر طبيعى وقد وضع شخوصه فى مقدمة اللوحة بهذا الشكل الصرحى الذى يملئ اللوحة ومن خلفهما عناصر صغيرة لأشجار ، وعناصر أخرى ، والرمزيه تبدو جليه فى هذا العمل فمما لا شك فيه أنه كان يريد أن يقول شيئاً من وراء هذه الوقفة للفتى والفتاة ، عين الفتى القوية واليد اليسرى التى تحتضن وتمسك بذراع الفتاة ، واليد اليمنى التى تمتد وكأنها تطلب شيئاً ما ، نظرات عيون الفتاة التى تنظر بعيداً ،

وغريب أن نجد اليد الأخرى تضعها خلف ظهرها وتنظر فى إتجاه آخر وكأنها تبتعد بمشاعرها عن الفتى الذى يجاورها . إن الفتى يقبل على الفتاة فى نظرته وحركة يداه وحركة ساقه كلها تؤكد رغبته فى الإقتراب منها وإحتوائها ، أما هى فتبدو كما لو كانت فى عالم آخر ، تفكر فى شيئ بعيد عنها فى إنتظار شئ ما ، تقف ساكنه مضمومة القدمين ثابته فى مكانها .

اللوحة متزنه ، وخط الأفق البعيد والأشجار الموجودة فى تناغم زخرفى والمسافات محسوبة . فى هذا العمل لم يكتف صلاح يسرى بالإهتمام بالمعالجة الشكلية والتأثيرات التكعيبية والزخرفية فى المساحات ، وإنما كان يهدف إلى إظهار وإبراز شئ ما مستتر له معانى كثيرة ، وكل منا يستطيع أن يفسر كما يشاء .



شكل {١٠١} - صلاح يسرى - جلا جلا - زيت على توال ١٩٥٢ .



شكل {١٠٢} . صلاح يسرى - سيدة مصرية - زيت على توال .

وفى لوحة " قصيدة النيل " شكل رقم (١٠٤) نجد صلاح يسرى متأثراً فيها بالمدرسة التكعيبية والمنطق التحليلى التكعيبى ، وأيضاً متأثراً بالتصوير المصرى القديم فى أوضاع شخوصه ، وتبسيط الألوان ، حيث قام فى هذه اللوحة برسم أسخاص يقومون بحصاد خيرات النيل ، حيث رسم فى الجانب الأيمن من الصورة فتاة واقفة تمسك فى يدها وعاء من الماء ، وفتاة جالسه تتزين وأمامها ثلاثة من الرجال بأوضاع شبيهة بشخوص المصور المصرى القديم ، خلفهم حيوان ، وفى النصف الأيسر من اللوحة قام برسم فتاة تمسك بيدها ما جمعته من الحصاد يقف أمامها فتى فى زى الفلاح ، وأمامه فلاح آخر يمسك فى يده " منجل " أداة الحصاد ، تتقدمه فتاة تحمل جرة وفى النصف الأسفل من الناحية اليسرى من اللوحة نجد وعاء به ماء وزهرة اللوتس ، ودجاجتان ، وخلفية اللوحة يظهر بها بعض النخيل وأشرعة المراكب وبعض المآذن والمساكن صاغها بطريقة تكعيبية . وقد إعتمد الفنان فى هذا العمل ، على التباين الواضح فى تلوين عناصر العمل لذلك كان للخط أهمية فى إثارة الحركة داخل العمل وقد أحدث التباين الموجود فى العمل إيقاع أحدث إتزان فى التكوين ، وقام بتسطيح اللون فى الأشكال وتبسيطها ، والعمل هنا يخضع إلى نوع من الحساب والمنطق الذهنى الصارم ، وهو أقرب فى قيمته النهائية للزخرفة بخفتها وسطحيتها .



شكل {١٠٣} – صلاح يسرى – تكوين – زيت على تـوال ١٩٥١



شكل {١٠٤} – صلاح يسرى – قصيدة النيل – زيت على تـوال ١٩٥٣

جاذبية سرى ١٩٢٥

مواليد القاهرة حي الحلمية القديمة وهو حي شعبي . حصلت على دبلوم معهد الفتيات عام ١٩٤٨ وكان عليها أن تحارب معتقدات عائلتها لكى تتفرغ تماماً للفن- كتبت وعزفت بيانو وعرضت عام١٩٥٠ بمتحف الفن الحديث ، ومنذ عام ١٩٥٢ أصبحت عضواً فى جماعة "الفن الحديث" بعد عودتها من فرنسا ، ساهمت فى مسابقة إسماعيل ، وحازت على جائزة روما عام ١٩٥٢ ، وفى عام ١٩٥٣ أقامت معرضها الخاص الاول فى متحف الفن الحديث ، ثم عرضت فى أتليه الإسكندرية وفى نفس العام اشتركت فى بينالى "ساو باولوا " ، وفى عام ١٩٥٣ ساهمت فى المعرض الايطالى المصرى ، وحصلت على جائزة الفن من صالون القاهرة عام ١٩٥٤ وعندها سافرت كمبعوثه للحكومة الانجيليزية إلى لندن وعرضت فى قاعة " أندريه موريس" فى باريس مع الجزار وندا وكامل يوسف وسيده وحمودة وزينب عبد الحميد وابراهيم مسعوده . " أصبحت جاذبية سرى فنانه مصريه صميمة بعد أن تحررت من الأشكال الحديثة التى تعترف بها المدارس الأوربية ، وذلك لأنها وجهت رؤيتها إلى تراث مصر القديم لكى يتمشى ذلك مع دراستها فى الألوان وهذه الدراسات مستوحاه من مصدر قومى وهو المنسوجات القبطية " (١) . وكانت جاذبية سرى دعوبه على خلق فن مصرى الطابع نابع من البيئة المحلية ، والاعتماد على ذاكرتها من مرحلة الطفولة المختزنة للعديد من الأشكال والرؤى والتصورات والحلول ، " وأيضاً كانت واعية بمعطيات التراث العربى بتفاصيله الارابيسكيه الكثيرة المنهمرة بحيث تصنع حالة من الحيوية المستمرة لاتنقطع وثانيا الارتباط بالانسان – النبض وليس الشكل الخارجى بالاضافة إلى الارتباط بالطبيعة ولا تنقل ملامحها كما هى وإنما تستوحى دائما منها ما يدفع بالتعبير الانسانى الفنى إلى الأشكال ، ويضفى عليها غنى وحيوية " (٢) ، وفنها فى الواقع نوع من الاجابة الذاتية على الاسئلة المصيرية التى يطرحها على الفنان مجتمعه وعصره . ونرى فى أعمالها عن التعبير الإجتماعى فى أغلب مراحلها المعروفة أحساساً يظهر معاناة الانسان ومشاكله اليومية فى ظل واقعه اليومى ، وعبرت عن قضايا المرأة العاملة ، ومشكلة تعدد الزوجات والمعتقلات ، ونضال الشغيلة فى مصر ويظهر ذلك بوضوح فى لوحه " نشر الغسيل" شكل رقم (١٠٥) المأخوذة من الحياة اليومية التى تعيشها الزوجة فى المنزل ، وأيضاً لوحة " أم رتيبة " عام ١٩٥٣ شكل رقم (١٠٦) وقد تبلور فى هذه اللوحات اسلوبها الذى تنصهر فيه الزخرفة مع الحس التصويرى كما يبدو التمكن من الرسم الاكاديمى واضحا فى الخطوط المحيطة بالأشكال .

I - Aime - Azar , Penitres du Groupe de l'art Moderne 1954 .

(٢) فاروق بسيونى ، جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان ، الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة ص ١٥ .



شكل {١٠٥} - جاذبية سرى - نشر الغسيل -زيت على تـوال ١٩٥٢



شكل {١٠٦} - جاذبية سرى - أم رتيبة - زيت على تـوال ١٩٥٣ .

سارت رحلة جاذبية سرى الفنية فى مسارات متعددة ، وأدوار متقلبة إعترت رحلة التصوير المصرى الحديث ، منذ أن كانت صاحبة الاتجاة الرومانسى الواقعى عند انتسابها فى البداية لجماعة " الفن الحديث " وتتضح هذه النزعة الواقعية الرمانسية فى لوحة " الفتاة والدمية " شكل رقم (١٠٧) ، وجماعة " الفن الحديث " قامت فى أهم عمود من أعمدتها على المزاوجة القائمة فى أعمال الجماعة بين الفكر الاوربى والفكر القومى وبرغم المراحل والتجارب والإتجاهات والمدارس التى استفادت منها وهى الواقعية والتعبيرية والرمزية إلى التجريدية إلى غير ذلك ، ولان وعيها بإيقاع النمو المستمر والاستحداث المتواصل فى التصوير العالمى بأشكالة ومذاهبة المختلفة ، ولكى نفهم الفلسفة التشكيلية لجاذبية سرى ، يجب الا نغفل تطور عطائها الفنى ، أو نتجاهل المؤثرات الجديدة التى كان لابد للايام أن تضيفها إلى وجدان الفنانة وبمسيرتهاالفنية . ومن ثم انعكاس كل ذلك على أشكالها التى أصبحت تتسم بخشونة وبدائية تؤكد تطور ها من الواقيعية الإجتماعية إلى التعبيرية الإجتماعية ، وفى بعض الاحيان إلى الرمزية الإجتماعية .

" وتلعب الأطفال فى الرؤية التشكيلية لجاذبية سرى دوراً كبيراً . فهى تصور هم كثيراً، وما من لوحة فى موضوعاتها الإجتماعية الا وكان الاولاد . صبيانا وبناتا . يتمثلون فيها ، بعيون نجلاء وأزرع نحيلة ، وشعور جعدة ، واقدام حافية . لا تنعكس على قسماتهم الآثار الإجتماعية للحياة التى يحيونها ويحياها اهاليهم . السواد الاعظم من شعب مصر الكادح – فحسب – بل تضىء فيها أيضاً قناديل دفينة من الأمل والرجاء ، واستشراق المستقبل ، بلإنهم أيضاً يتحولون فى بعض اللحظات إلى الوعاء الذى تصب فيه الفنانة كل طاقاتها الإنفعالية والتأملية " (١) لقد وجدت الفنانة فى رمز الأطفال أداة فعالة لا فراغ طاقاتها وشحناتها الدفينة . ويحدث عند جاذبية تلاقى تلقائى بين العالم الداخلى والعالم الخارجى وقد كان هذا التلاقى مضطرداً فى عطائها الفنى ، فلم تحس فى وقت من الاوقات بأن ثمة خطوة مصطنعة بين رؤيتها الداخلية و الخارجية ، وهى عندما كانت تصور موضوعاتها الشعبية كانت تصور بيسر نفسى ، إذ لم يكن عالمها الداخلى بمختلف عن الرؤية الخارجية .

وقد مرت الفنانة بعدة مراحل ، المرحلة الأولى بدأت مع بداية ، الخمسينات وحتى منتصفها ، قدمت فيها تصويراً تشخيصياً ذا حس زخرفى مبهج برغم ملامح وجوه الشخوص التى تحمل مسحة حزن ، وكانت اللمسة فى هذه الفترة فطرية وفيها تعبير حى مباشر ملىء بالانفعال الصادق ، وتشعر بذلك فور مشاهدتك لأعمالها فى تلك الفترة وقد تضاءلت بعض الشيئ فى المراحل اللاحقة .

---

(١) نعيم عطية ، العين العاشقة الهيئة و العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٦٢ .



شكل {١٠٧} - جاذبية سرى - الفتاة والدميه - زيت على تـوال .



شكل {١٠٨} - جاذبية سرى - أم تمشط شعر إبنتها - زيت على تـوال ١٩٥٣ .

" وقد إهتمت الفنانة فى تلك الفترة بتصوير شخوص مصرية بملامحها وعادتها وسلوكها ، ومواصلة ذلك الإتجاه الذى كان قد ارساه من قبل " راغب عياد " ولكن برؤية واسلوب ادائي وتناول مختلف ، حيث يتسطح العالم الذى تصوره ويمتلىء السطح بالتفاصيل والزخارف ، وتهتم بالخط كأساس للرسم ، ثم تثرى الأشكال بزخارف كثيرة تجعل السطح "يشغى" بالحيوية مما يعوض كثيراً من سكون الأشكال الصريحة المواجهه ويدفع اليها بحس فانتزى " (١) وكان التكوين المنشغل بالموضوع ، ومفردات هذا الموضوع ، هو الذى أدى بها إلى الاعتماد على عملية الرص والتجاور ولا يهم فى ذلك ما يظهر فى مقدمة الصور أو فى خلفيتها ، ولم يكن البعد الثالث له ادنى شاغل فى خيال الفنانة عند عملية التكوين ومن باب أولى إشكاليات المنظور ، وانما كان ما يهمها هو عملية التجاور والملاصقة بين الاشياء والاعتماد على التقاطعات الخطية ، ولحنية اللون ، وكان هذا كافياً لكى يحول دون سقوط العمل فى دوامة التسطيح والزخرفه ، ومن أعمال تلك الفترة لوحة "الفتاة والدميه " شكل رقم (١٠٧) وهى تبرز جانباً هاماً من جوانب مرحلة الطفولة حيث يسعد الفتيات باللهو مع مايصنعونة من عرائس "دمى" أنها هنا تستدعى حاله من تلك الحالات فنرى فتاة ودميه يأخذان المساحة الاكبر من حيز اللوحة ، وأم واينتها . الأم تحتضن الأبنه والإبنة تحتضن الدميه وتتوحد نظرات الأم والإبنة حيث تتجهان وهى مشوبه بإحساس بالسعادة والرضا نحو الدميه التى جعلوها ترتدى زياً ريفياً ، الفستان الأسود الريفى والطرحة السوداء والحلقان والعقد الذهبى الذى تبرز منه هذه الدائرة الذهبية القوية التى تخطف النظر ولم ينسوا تلك الحليات والزخرفه على منطقة الصدر : إلا أن الغريب فى الأمر هو ذلك التعبير الذى يبدو على وجه الدميه فنظراتها تنطوى على شعور بالفزع والخوف ، تجلس الأم والإبنة ودميتها داخل غرفة . تجلسان على الأرض ومن خلفهما يوجد شيىء ربما يكون كنبه وهذا الكليم المقسم بتقسيمات زخرفية على النمط الاسلامى وكذلك تتردد هذه الزخارف على مساحات فى الخلفية ، لم تنسى الفنانة أن تقوم بزخرفة فستان الأم واينتها ببعض الزخارف التى يغلب عليها الأشكال الدائرية ، هذه الأشكال التى تجد صدى لها فى القرص الذهبى المعلق على صدر الدميه ، الفنانة إهتمت بإضفاء حساً عاطفياً على وجه المرأة والفتاة فيهما الرقة والسعادة ، ولكن مما يلفت النظر هذه الشفافية فى جسد المرأة والإبنة فى المنطقة التى يظهر فيها الساقين . والخط هنا يلعب دوره فى تحديد المساحات فى شكل المرأة والفتاة والدميه فالخط يغلب على التجسيم ، كما أن التأثيرات الخطية تلعب كذلك دوراً فى الخلفية وفى أرضية الحجرة ، غير أننا نلحظ أن مساحات الفاتح والغامق فى الخلفية فى الجزء الذى يشبة حرف (T) لم يكن موفقا فقد أثر على تركيز النظر على الكتلة التى تضم الأم والإبنة والدميه ، ويمكن القول أن بهذه الصورة الكثير

---

(١) فاروق بسيونى ، جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان ، الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة ص١٨ .

من العناصر الشكيلية والموضوعية التى ستتأكد فى اللوحات التالية التى رسمتها جاذبية سرى ، وفى نفس الفترة قامت بعمل لوحة " أم رتيبة " شكل رقم (١٠٦) نجد جاذبية تصور لنا حالة من حالات الحب والحماية والرعاية التى تكفلها الأم لإبنتها فنحن هنا أمام أم تحتضن إبنتها . وتوحى العناصر الأخرى الموجودة باللوحة بأنها داخل غرفة للنوم وهو ما يتضح من خلال شكل السرير الذى يظهر ورائهما ، إننا هنا أمام حالة خاصة ، فالفنانة قد اطلقت على اللوحة إسم " أم رتيبة " إذا فنحن أمام إمرأة بعينها إذ أنها رمز للام القوية التى تكافح من أجل تربية إبنتها ، إن هذه الحالة الإنسانية التى تبدو للمشاهد تؤكد ما نقول ، فهذا الاحتضان والتوحد والتماسك وكذلك التعبير على وجه الأم يبوح لنا بحياة هذه الأم التى تختزن الأمل فى هذه الفتاة الصغيرة ، فهى أملها فى الحياة ، هناك حركة تقودنا داخل الصورة فعينى الفتاة تقودنا إلى عينى الأم ثم تشدنا تلك الفتحتين المرتبطتين بالباب الذى يقبع هناك فى أقصى عمق للصورة . إن التكوين متزن ومترابط ، وهذه الإيقاعات الموجودة فى كتلة الأم وإبنتها والدوائر والخطوط الرأسية والأفقية الموجودة فى السرير ، كلها تعمل على إزدياد التوازن والتماسك لعناصر اللوحة .

لازال الخط يلعب دوراً رئيسياً فى المعالجة التشكيلية لجاذبية سرى ، وهو هنا يتضافر مع المساحة اللونية الصريحة وهما العنصران اللذان يتسيدا اللوحة ، غير أننا نلمس كذلك ولع الفنانة جاذبية برسم بعض الزخارف ، وهى هنا تظهر فى فستان الفتاة المحلى برسوم الورود المتشابكة بالوريقات الخضراء ، كذلك الإهتمام ببعض التفاصيل الموجودة فى العقد والحلق الذى ترتديه الأم .

لازالت تهتم الفنانة بالرسم الواقعى للعناصر الإنسانية ونلاحظ ذلك فى ملامح الوجوه وخطوط الجسد والأيدى ، وقد حاولت أن ترسم ما تراه وعلى وجه الخصوص فى يد الأم التى تمسك بيد إبنتها ، يتضح تماماً أن الفنانة قد إستعانت بالموديل أو النموذج الانسانى حتى تكون دقيقة فى رسمها لهذه اليد بهذا الشكل بالاضافة إلى ذلك فإن ما يلفت النظر أيضاً التعبير البادى على وجه الأم وإبنتها ، فإننا نشعر بإختلاف تلك المشاعر والأحاسيس .

فالأم برغم تلك المحاوله للإبتسامة إلا أنها عاصيه لاتريد أن ترتسم على شفتيها، لان إحساساً آخر تشر به عينيها التى تحمل معانى أخرى فى نظراتها البعيدة ، إنها تنظر إلى شئ بعيد ،إنها نظرة إلى المستقبل ، والمستقبل الذى هو إبنتها – وهو ما يفسر لنا الإحاطة بالإبنة ، وإذا كانت جاذبية سرى فى هذا العمل قد حاولت أن تهتم بالإقتراب الواقعى عند رسمها للاشخاص إلا أنها قد إختارت أن يلعب الخط الدور الاساسى فى هذا الإقتراب وابتعدت عن التجسيم الذى يعتمد على درجات الظل والنور ، فنجد أن المسطحات اللونية هى التى تسود فى اللوحة ، وقد إختارت مجموعة لونيه محدودة تحتوى على الألوان الباردة والساخنة من خلال

الدرجات اللونيه الزرقاء والخضراء والساخنة التى تحدد فى الألوان الأوكر والبرتقالى والأصفر

ونجد فى لوحة نشر الغسيل شكل رقم (١٠٥) نجد الفنانة تقف فى مرحلة بين التسطيح والتجسيم فمحاولة التجسيم بالتحديد الخطى القوى ، هذا الخط الذى يحيط بالعناصر الموجودة فى اللوحة ، فدرجات الفاتح والغامق والظلال موجودة .

ونجد أن الفنانة لا زالت مهتمة بالزخارف على الازياء - إن المرأة شغلت الفنانة ، ونلاحظ أن الرجل ليس له وجود فى هذه اللوحات المبكرة ، فهى تتناول احوال المرأة فى حمايتها الاسرية ، وأعبائها المنزلية ، فأتخذت من موضوع نشر الغسيل منطلق لعمل هذه اللوحة .

إن التناول الفنى هنا يغلب عليه الألوان الداكنة التى تسيطر على مساحة اللوحة وتترك الأضواء تنبعث من خلال فتحات للسور الحديد ومن خلال الخلفية والفوطة الحمراء التى تستعد المرأة لنشرها على الحبل ، ولم تنس أن تجعل الفتاة ترتدى القبقاب فى قدميها . ولم تتعمد الفنانة التركيز على تعبير الوجه ، فإننا نجد المرأة التى تمسك بالقماشة الحمراء تكتسى بمساحة لونية داكنة -إنها تجسد لحظة نشر الغسيل -إنه من بين هذه الألوان والظلال الداكنة تبرز مساحات لونيه مضيئة وتضاد قوى بين الدرجات اللونية الخضراء الموجود فى اوراق البنات وتلك المساحة الحمراء المضيئة التى تمثلها القماشة . مازالت الفنانة مرتبطة بالرؤية الواقعية . فقد حرصت على تجسيد التضاد القوى بين الظل والنور ، فالضوء الموجود فى الخلفية يؤكد التضاد والداكن الموجود فى بقية اجزاء اللوحة . وتتاكد مرة أخرى العلاقة الحميمة بين الأم وإبنتها فى لوحة " أم تمشط شعر إبنتها " شكل رقم (١٠٨) واذا كانت جاذبية سرى قد رسمت لوحة " أم رتيبة وإبنتها " داخل غرفة النوم ، فإنها فى هذه اللوحة قد إختارت الشرفة لتجلس فيها الفتاة على الكرسى وتقوم الأم بتزيين إبنتها ، إن ما يؤثر فينا هذه الشحنة الإنسانية التى تصل إلينا عبر ما نراه سواءً فى لوحة " أم رتيبة " وفى هذه اللوحة التى نحن بصدد الحديث عنها ، فهناك علاقة سلاميه ولحظة صفاء تجمع بين الأم والإبنة فالإبنة تستسلم لأصابع أمها وتتركها تمشط شعرها ، وهى تشعر براحة ، ولا زال الخط يلعب دوراً رئيسياً مع المساحات الملونة ، وإن كان هناك بعض آثار من الرؤية الواقعية المتمثلة فى المنظور (أرضية البلكونة ، السور ، والباب الخشبى) ، ومحاولة عمل بعض الظلال والأضواء التى توحى بتجسيم بعض عناصر الصورة ويتضح من اللوحة أن الفنانة جاذبية سرى أعطت قدراً من الإهتمام لرسم عناصر الصورة فالنسب التشريحية للأم وإبنتها أقرب إلى الواقع منها إلى المبالغات التحريفية ، ويدخل الخط كعنصر جمالى فى لوحاتها .

بعد منتصف الخمسينات وحتى بداية الستينيات بدأت الفترة الثانية فى تجربة الفنانة جاذبية سرى وهى فترة هامة ، حيث بدأ فيها التحول من الواقعية الزخرفية التى تسكن فيها الأشكال نحو واقعية تعبيرية تتحرك فيها المفردات ، وتنسحب تصاوير الشخوص من الصدارة والمواجهة متحولة إلى عناصر هامه داخل أعمالها التجريدية التى ينقسم فيها السطح إلى مساحات هندسية متناغمة ، ومن خلال الحوار بين الانسان العضوى وبقية اجزاء التكوين الهندسية ، يتولد التعبير ساخناً ، وتوكد تلك الموضوعات التى بدت كمثيرات أولية تستلهم منها الفكرة ثم تؤلف بعد ذلك " الرؤية " التشكيلية فهى قد إستلهمت فى تلك الفترة مجموع الألعاب الشعبية التى يلعبها الأطفال المصريين " كالحجلة " و " المراجيح " وغيرها ، وكذا قد إستهواها تصوير الأطفال فى شقاوتهم ، كمثيرات أولية ليس الهدف منها التصوير التسجيلى وإنما لإستلهام موضوعات تشكيلية بدت ذات روح وحس مصريين وفى نفس الوقت وبنفس الدرجة بدا الأمر كالحوار بين التجريد والتشخيص فالسطح ملىء بالتقاسيم الهندسية والأشكال الخالصة المتسقة الساكنة ، وفى نفس الوقت تبدو متداخلة مع شخوص متحركه متلاحمة معها تثير فيها نبضاً حيوياً يتوافق فية الحوار بين لغة التشكيل والمعنى التعبيرى دون طغيان لأى منها على الآخر ويؤكد ذلك تلك الخشونة فى السطح , ووضوح لمسات اللون الدسمة ذات الإيهام بالبعد والمنظور اللونى ولعل إنتفاء التسطيح الزخرفى ، وتحول التفاصيل ذات الحس "الفانتزى" إلى لمسات تصويرية غنية هى بداية ما قدمتة بعد ذلك من ثراء فى تصويرها خلال الستينيات بعد ذلك .

وفى لوحتى " المراجيح " شكل رقم (١٠٩) و " لعبة الحجلة " شكل رقم (١١٠) ففى لوحة " المراجيح " تسترجع جاذبية أحاسيس الطفولة ، حينما يلهو الأطفال بركوب المراجيح بما يشعر به الأطفال فى إرتفاع المراجيح إلى أعلى وهبوطها إلى أسفل ، مزيج من المتعة والخوف ، أحساس بالانطلاق بالطيران فى الفضاء كما الطيور ، شعور بالسعادة حينما يقوم الطفل بدفع المرجيحة إلى أعلى بحركة ساقه وجسده وتشبس الأطفال بالقوائم الحديدية التى تربط قارب المرجيحه ، والنخيل والبيوت والمنظور المتنوع من أعلى الزخارف - الخطوط ونقاطعها.

إن اللون الازرق بدرجاته المنتشرة فى المساحات الأفقية تشعرك بالفضاء وان هؤلاء الأطفال بمراجيحهم يجولون فيها . الألوان الموجودة فى اللوحة تعكس السعادة والبهجة فقد رسمت الفنانة الأطفال والمراجيح من أعلى ، أو كما يقال منظور عين الطائر وتعددت مستويات الرؤية فالنخيل عند الأفق رسمته فى أسفل اللوحة لتؤكد هذه الرؤية من أعلى ، وتؤكد فكرة النظر من فوق وفى هذه اللوحة صراع بين المساحة اللونية والخط ، محاولة من الفنانة للتخلص من قيد الخط الذى كان يحدد أشكال عناصرها فى لوحاتها السابقة ، فنجد فى

بعض الأجزاء وقد تحررت بعض الشيء وأضافت اللون القوى بدون تحديد خطى تاركة التضاد اللونى أن يقوم بدوره .

إن رؤية الفنانة لمواجة هذا الموضوع تتسم بالرؤية الجريئة ، فهى لم ترسم المراه من خلال منظور تقليدى عادى وانما إختارت أن ترسمهم كما لو أنها تصورهم من أعلى وكأنها تريد أن تكثف ذلك الإحساس بالطيران فى الفضاء فالأطفال وهم يدفعون مراجيحهم أعلى يبدون أنهم يطيرون فى الفضاء الواسع بعيداً عن الأرض ، يشعرون بخفة وانطلاق ودمج عده مستويات للنظر فى لوحة واحدة ، فالعناصر داخل الصورة لا تخضع للمنظر التقليدى أى التلاشى فى نقطة عندالأفق وأنما صورتهم من إتجاهات لا يمكن أن تلتقى معاً فى الواقع .

لقد تحطمت قيود الرؤية المنطقية ، لقد أرادت أن تحلق فى آفاق أرحب خارج حد الأفكار العادية ، والتى كان يمكن إيجادها فى هذه المراجيح بطريقة عادية . مساقط أفقية ومن أعلى ومن أسفل فى آخر قارب مرجيحة فى زاوية اللوحة نجد أنها أعلى مستوى النظر حيث تبتعد عن نظرنا ، أم تلك التى فى المقدمة فكانت تراها من أعلى ، من الممكن أن تكون تتسم لحركة المرجيحة ما بين بداية إنطلاقها وإرتفاعها وهبوطها والملاحظ أن الشعر ليس منمقاً به هو يتطاير بفعل الهواء وفى وسط كل ذلك فلم يفوتها أن تتعامل تشكيلياً مع بعض الزخارف لقد أستطاعت أن تنقل إلينا بصدق الكثير من معانى هذه المراجيح ، الحالة الشعورية للاطفال ، إن مستويات الأفق والبيوت والأرض قد تفككت من رباطها المنطقى .

إن الألوان الساخنة الأصفر والبرتقالى والتى تتأكد بشكل أقوى فى تلك الهالة التى تحيط بالطفلتين فى مقدمة الصورة ، والملونين باللون البنفسجى والبرتقالى والأخضر الخطوط تتجه فى ديناميكيه ، ومما ذاد من الإحساس بالإندفاعات المختلفة للمراجيح شكل وأوضاغ الأطفال ذاتها .

ومن أعمال تلك الفترة لوحة " لعبة الحجله " شكل رقم (١١٠) ما بين الإستاتيكية والحركة ، إن ماعثرت عليه فى لوحة المراجيح من إعادة تركيب لمستويات المنظور قد تأثرت فى هذه اللوحة ما بين الواقع والخيال ، الخطوط ، المساحة .. المسحة التعبيرية برغم رسمها الجيد لساقى الفتاة التى تحجل إلا أن ذراعها لا يرقى إلى مستوى النظرة المتعمقة التى نظرت بها إلى الساقين ، لقد نجحت فى التعبير عن الحركة فنحن نشعر أن الفتاة ستحجل بساقها فى اللحظة التالية ، هذه الفتاة وهى تمسك بساق وتستعد والفتاة الأخرى التى ترمى بقطعة اللعب... لتستقر فى الخانة المراد الوصول اليها ، إذن فقد جمعت بين الحركتين ... حركة رمى " الشيء " والحجل ، الشكل الدائرى للمسقط الأفقى لجسم الفتاة وتلك الدائرة التى تحيط بالشيئ التى قذفت به الفتاة ، ثم هذا التحديد لإتجاه الرمى عن طريق خط ديناميكى



شكل {١٠٩} - جاذبية سرى - المراجيح - زيت على تـوال .



شكل {١١٠} - جاذبية سرى - لعبة الحجلة - زيت على تـوال ١٩٥٨



شكل {١١١} - جاذبية سرى - لعبة الاستغماية - زيت على تـوال ١٩٥٨

وحركة الساق واليد يكشف عن دقة ملاحظة للفنانة ، فنحن نشعر فعلاً بحركة اليد وهى ترمى هنا الشيء وأحيانا يكون الشيء المقذف على شكل قطعة مربعة من بلاط ، وهى فعلا قد قامت باستلهام هذه المربعات الصغيرة وأضافتها وكررتها فى الجزاء الأيمن من الصورة تحت قدميها ، وكذلك فى الجزء الداكن أعلى اللوحة على اليمين قد خلقت نوعاً من الترديد الجمالى للمساحات المربعه الصغيرة التى تتناول مع تلك المساحات الهندسية المتسمه فى إطار قانون اللعبة .

إن المساحات البنية اللون التى تقع خلف الفتاة لا نجد فى معظم جزئها العلوى أى عناصر بل هى مساحات بنية داكنة تعمل كخلفية لجسم الفتاة وقد إستطاعت الفنانة نقل تلك الإيقاعات المثلثية والزوايا الموجودة فى الرسم إلى جسد الفتاة فى عدة مساحات واضحة هذه المساحات عملت كخلفية ساعدت على إبراز شكل الفتاة والتركيز عليها فهى لم تتلاش فى المربعات والمستطيلات التى ضمتها تلك المساحات الهندسية وعلى خلاف لوحة " المراجيح" .

إبتعدت الفنانة عن الالون القوية الصارخة وأستخدمت ألوان هادئة أقل حدة ، ومن أعمال تلك الفترة لوحة " لعبة الاستغمايه " شكل رقم (١١١) والتى تعكس حساً تعبيرياً يأتى عن طريق إندفاع حركة الاشخاص الايقاعيه فى إتجاه واحد ينتهى عند طفل فزع على وشك التوقف كى تعود العين عن طريق حركة جسمه إلى قلب اللوحة ، وقد قامت الفنانة بشغل اللوحة عرضيا بترصيصهما وحالة إندفاعهم تعطينا إحساس بانهم سوف يخرجون من إطار اللوحة . وقد قامت الفنانة بتلخيص مساحات اللون فى الجسم إلى اربع درجات لونية كذلك اعتمدت على تحديد الأجسام بخط داكن إلى اللون البنى بذلك تذكرنا بأعمالها الأولى التى كانت تقوم بتحديدها بخط أسود ، واللون البرتقالى فى منتصف ونهايه اللوحة من جهة اليمين أحدث نوعاً من التوازن التشكيلى حيث قامت الفنانة بتقسيم الخلفية إلى مجموعة من الخطوط الهندسية المستقيمه طولياً وعرضياً مما نتج عنه ظهور أشكال هندسية تتمثل فى مربعات ومستطيلات وقد عالجتها معالجة لونية عن طريق تسطيح اللون ، ونلاحظ أيضاً أنها قد إستعارت بعض الملامح تبدو لنا إلى شكل بعيد من الفن المصرى القديم حيث تبدو من خلال عنصر الحركة والترصيص وأيضاً تسطيح اللون فى الجسم ، كما أنها قامت بوضع مجموعة من النجوم فى المساحات العلوية من اللوحة وهى إحدى رموز الفن المصرى القديم ، اللوحة تتسم بديناميكية من خلال حركة الأشخاص وإندفاعهم تجاه يمين اللوحة ، ومن خلال تجاور الألوان الساخنة والباردة ، ومن خلال الحالات النفسية المختلفة التى تنتاب الشخوص الموجودة بالعمل .

ولد وليم اسحاق ١٩٢٤ بأحد قرى محافظة الدقهليه وقد إلتحق بالقسم الحر بالفنون الجميله ودرس التصوير على يد أحمد صبرى وقد توصل إلى إكتشاف شخصيته الفنية من خلال المدارس الغربية التى كان لها كبير الأثر على أعماله .

فقد كان وليم أسحاق يميل إلى الرسم والتلوين وكان تأثره بعوالم " سيزان " التى تأثر بها فى أعماله لذا فقد وجد فى أعمال" سيزان " المنبع الذى ينهل منه اغلب أعماله وقد تأثر إسحاق بأعمال الفنان بيكاسو من حيث معالجة الخطوط والألوان وبنائية العمل وكانت بعض أعماله تتجه نحو التكعيبيه كما تأثر بالفنان " مرسيل دوشامب " وخاصة فى لوحة " العازفات " شكل رقم (١١٢) .

ومن أعماله الأولى لوحة " فتاة " شكل رقم (١١٣) وهى تمثل شكل ثلاثه أرباع لفتاة وضعت فى مقدمه اللوحة يذكرنا أسلوبه بأعمال الفنان بول سيزان من حيث معالجة الخطوط والألوان وبنائية العمل فقد إعتمد الفنان على التبسيطات اللونية وتلخيص المساحة إلى فاتح وغامق وبناء الشكل بناء معمارياً وقد قسم بعض المساحات اللونية إلى أشكال هندسية ويبدو هذا واضحا فى ملابس الفتاة والخلفية وكذلك فى وجه الفتاة فمنطقة الأنف تمثل مثلث وكذلك منطقة الذقن ونلاحظ أنة تخلى عن بعض التفاصيل فى الجسم البشرى مثل الفم والاطراف وقد قام بوضع الفتاة فى منتصف الصورة ومن أمامها وخلفها مجموعة من العناصر مبهمة الهويه اختزلت إلى مساحات هندسية متنوعة فى الشكل والإتجاه ساعدت على سريان الحركة فى اللوحة ، وقد تناغمت هذه المساحات كذلك مع مسطحات وحركة الفتاة ، وتبدو بصورة واضحة لونظرنا إلى الوجه وكتلة الشعر الذى حولها الفنان إلى مساحة هندسية مبسطة تتنوع فيها حركة الخط بإتجاهاتة وكذلك إتجاه حركة الأنف وشكل الذقن وخط الرقبة ونتبين كيف إستطاع أن يتعامل مع الخطوط والمساحات التى تقع خلف الرأس وتجاورها فى الحركة والشكل المثلثى ، وهى تتوازن فى إندفاعتها تجاه اليمين واليسار .

ونلاحظ هذا فى لوحة " طبيعة صامتة " شكل رقم (١١٤) وتمثل تمثال نصفى لفينوس مع مجموعة من التفاح وطبق وقام بتحليل الخلفية بمساحات لونية متباينة وهى عبارة عن خطوط متجهه إلى أعلى متقاطعه مع خطوط عرضية أسفل ووسط اللوحة ، وقام بوضع لون فاتح فى الخلفية وقام بتبسيط اللون فيها واحدثت الخطوط الطولية والعرضية ربط مع خلفية الطبيعة الصامتة فأحدث هذا نوع من التماسك والاتزان باللوحة وقد عالج الثمار الموجودة باللوحة من خلال مسطحات لونية بألوان تتميز بالشفافيه وهى أقرب إلى تأثيرات الألوان المائية ، التكوين هرمى قاعدته أسفل اللوحة وتمثله المنضدة وخط الأرضية الذى يمتد مع طبق الفاكهة ومجموعة ثمار الفاكهة .



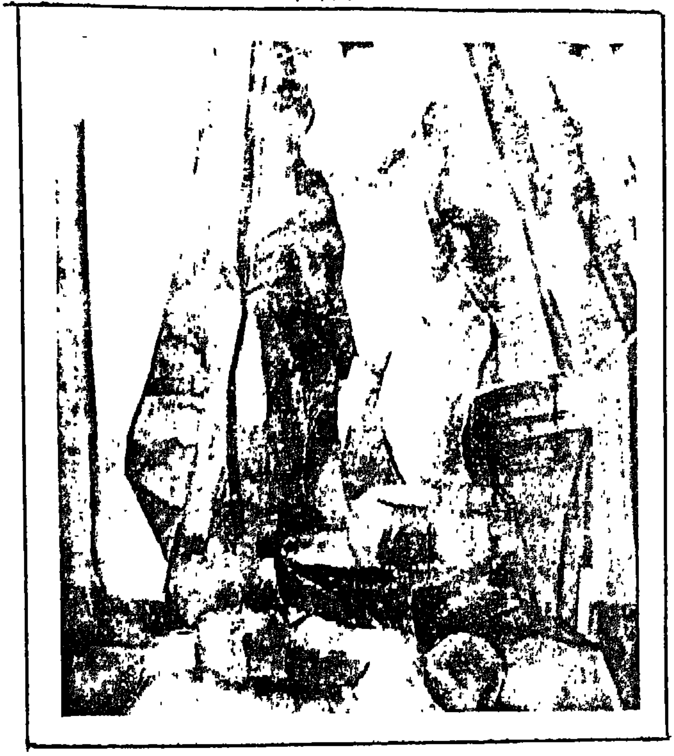
شكل {١١٢} – مارسيل دوشامب – العازفات – زيت على تـوال ١٩١١



شكل {١١٣} -- وليم اسحق – فتاة – زيت على تـوال ١٩٤٠ .

وقمته عند المساحة الداكنة اللون الموجودة عند رقبة التمثال المقطوعة إلا أن هناك قمه أخرى للمثلث تقودنا خارج اللوحة من أعلى وهى عند تلاقى الخطين المائلين إلى الداخل الذين يحيطان بالتمثال من اليمين واليسار وأحدث إيقاع الفاكهه وترديدها فوق المنضدة وداخل الطبق نوع من الحركة التى تأخذ العين فى حوار داخل اللوحة مرورا بكل عناصرها . واللوحة شبيهة بلوحة " طبيعة صامتة مع تمثال كيوبيد " للفنان " سيزان " شكل رقم (١١٥) من حيث العناصر التى رسمها كالتمثال، وثمار الفاكهة ، وقطعه القماش ، والمساحات الهندسيه المتمثلة فى المنضدة والأشكال المتواجدة فى خلفية اللوحة .

وفى لوحة " الأم " شكل رقم (١١٦) نلاحظ أنه تأثر فى معالجته اللونية بتبسيطات " موديليانى " اللونية خاصة فى الألوان المائية وفى هذا العمل نجده مترددا ونشعر أنه لا زال يبحث عن معالجة فنيه خاصة به رسمها وفى ذاكرته بعض سمات فنيه لبعض الفنانين الغربيين وهو هنا يتأرجح مابين المعالجة المسطحة للأشكال وبين التجسيم الذى يبدو من خلال شكل الظل والنور فى الوجه وعلى وجه الخصوص فى الشعر فوق الجبهه وفى الفك والرقبة وبعض مناطق الذراعين والحوض ، وقد قام الفنان بإستخدام اللون البنى ودرجاته وقليل من اللون الأسود الذى وزعه فى أماكن مختلفة فى أجزاء جسم الأم أعطى ذلك نوعاً من الإتزان اللونى فى اللوحة ، وأيضاً وجوده مع الألوان البنية أعطى نوعاً من الإنسجام اللونى داخل اللوحة ، ولم يهتم الفنان برسم اليدين بالنسب الطبيعية التى تتناسب وحجم الأم ، لقد راعى الفنان فى أغلب أعماله البناء المعمارى للوحة بشكل عام ، ولشخوصه بشكل خاص ، وقد إستفاد الفنان من أعمال الفنانين الأوربيين وذلك من خلال إطلاعه على الكتب التى تحوى أعمالهم مثله مثل جميع زملاءه فى الجماعة ، ونلاحظ فى هذا العمل الذى نحن بصدده وأيضاً العمل شكل رقم (١١٣) تشابه كبير ولوحة " فتاة ومندولين " لبيكاسو شكل رقم (١١٧) من حيث إستخدامه للألوان وطريقته البنائية للعمل .



شكل {١١٤} - وليم اسحق - طبيعة صامته - زيت على توال



شكل {١١٥} - سيزان - طبيعه صامتة وتمثال كوربيد - زيت على تـوال ١٨٩٥ .



شكل {١١٦} – وليم اسحق – الأم – مائية على ورق ١٩٤٨ .



شكل {١١٧} – بيكاسو – فتاة ومندولين – زيت على تـوال ١٩١٠ .

نتائج وتطبيقات الباحث فى فن التصوير

تخضع أعمال الباحث فى المراحل الزمنية المختلفة للمنهج التجريبى ، وذلك منذ عام ١٩٨٩ من خلال عمل العديد من الدراسات لإظهار قيمة اللون وإيحاءه عندما يتجاور مع لون آخر ، وذلك من الناحية الجمالية ، والتعبيرية والسيكولوجية .

كما قام الباحث بعمل دراسات للعنصر البشرى وإظهار الجانب التعبيرى من خلال الدراسة ، واللون ، ومدى إرتباطهما بالناحية الدرامية والنفسية للعنصر الإنسانى ، وقام الباحث بتجارب كثيرة تعتمد على اللون وأثرة على التعبير من خلال تحوير الشكل الإنسانى متجهاً بعد ذلك إلى محاولة التجريد الخالص للشكل الإنسانى فى بعض الأحيان ، والإتجاه إلى التحطيم الشكلى للإنسان فى البعض الآخر ، وإن كانت تعتمد أعماله إلى إظهار التجريدية التعبيرية فى الأشكال ، وذلك من خلال تجاور الألوان باللوحة .

ومن الأعمال التى أكد الباحث فيها على المعانى المنبعثة من خلال الألوان الحوشية المتناقضة والتى إعتمد فى بعضها على التشويه إلى حد التحطيم الكامل ، ويظهر ذلك فى لوحة " وجوة تعبث " شكل رقم (١١٨) وأيضاً فى لوحة " بورترية " شكل رقم (١١٩) وأيضاً لوحة " عالم آخر " شكل (١٢٠) ولوحة " وجه من نافذة الحجرة السوداء " شكل رقم (١٢١) حيث إعتمد الباحث على تحقيق نوع من غرابة الجو النفسى العام فى اللوحات عن طريق اللجوء إلى الرؤية الميتافيزيقية من خلال التجريد وكذلك إظهار الحركة من خلال تناقض الألوان .

لم يعتمد الباحث على الخط فى هذه الأعمال ، ولكن إعتمد على المساحات اللونية المتباينة داخل الأعمال . التوازن فى تكوين اللوحات توازن مستتر نتج من تفاعل القوى الديناميكية الكامنة فى مساحات الألون باللوحات .

أما لوحات " رقصة من الزمن القديم " شكل رقم (١٢٢) ، ولوحة " رقصة نوبية " شكل رقم (١٢٣) ، ولوحة " العازفة والراقص " شكل رقم (١٢٤) حرص الباحث على عدم التشويه الكلى للشخوص الموجودة فى اللوحات رغم إعتماده على التباين فى اللون مثلما فعل فى الأعمال السابقة ، وقد عبر الباحث فى هذه الأعمال عن الحركة عن طريق التركيب البنائى ، وتوظيف المفردات والعناصر التشكيلية على سطح اللوحة ، والحركة ، وأيضاً من خلال التركيب اللونى ، وأستخدم الخطوط فى بعض الأماكن وهو ما إستغنى عنه فى الأعمال السابقة ، إتجاهات خطوط التكوين وحركة العناصر والأشكال وترديد مناطق الإضاءة الفاتحة والقاتمة مع ترديد درجات الألوان المختلفة فى كل مساحات اللوحات .

وعمل الباحث على إختلاف أحجام الأشكال والعناصر فى اللوحات ليس تعبيراً عن الفراغ ولكن لإظهار مكانة الأشياء وأهميتها . وعبر عن الفراغ بإستخدامه ألوان متناقضة مع ألوان العناصر .



شكل {١١٨} - الدارس - وجوه تعبث - زيت على توال ١٩٩٦ .



شكل {١١٩} - الدارس - بورتريه - زيت على توال ١٩٩٦ .



شكل {١٢٠} - الدارس - عالم آخر - زيت على توال ١٩٩٧ .



شكل {١٢١} - الدارس - وجه من نافذة الحجرة السوداء - زيت على توال ١٩٩٧ .



شكل {١٢٢} – الدارس – رقصة من الزمن القديم – زيت على تـوال ١٩٩٦ .



شكل {١٢٣} – الدارس – رقصة نوبية – زيت على تـوال ١٩٩٥ .



شكل {١٢٤}

- الدارس -

العازفة والراقص

زيت على تـوال ١٩٩٥ .



شكل {١٢٥} - الدارس - حلم غريب - زيت على تـوال ١٩٩٧ .

الخاتمة

تنوعت واختلفت مفاهيم الإرتباط بالبيئة والأرض المصرية بين فنانى هذه الجماعات ، رغم أن الأرض والبيئة وأحد ولكننا نلاحظ أن الذى تغير هو فلسفة كل منهما لتناول المعنى والرمز لهذا الإرتباط . فهو مع فنانى جماعة " الفن والحرية " هروباً سيريالياً خالصاً وإنتهت بالتجريدية دون تضفيرها بالحياة والمجتمع المصرى ومن أبرز فنانى هذه الجماعة الذين أستمروا فى عطائهم " رمسيس يونان " و " فؤاد كامل . "

ومع جماعة ، " الفن المعاصر " إرتباطاً رمزياً تعبيرياً ميتافيزيقياً نقدياً .. إجتماعياً ، بذلك خلقت نوع من الفن يتماشى وطبيعتنا المصرية وعلاجا لبعض المشاكل الموجودة فى المجتمع ومن أبرز فنانيها عبدالهادى الجزار ، حامد ندا ، سمير رافع ، ماهر رائف . واتفقت معها جماعة " الفن الحديث " إلى حد كبير حيث إتجه بعض أعضائها إلى البحث التشكيلي الجمالى عن شخصيتهم الفنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولا إلى أسلوب مصرى الطابع والبعض الآخر إتجه إلى المضامين الإجتماعية ، ومن أبرز فنانيها " حامد عويس " و "عز الدين حموده " و " زينب عبدالحميد " و " يوسف سيده " و " جاذبية سرى " .

ونستخلص من ذلك أن هذه الجماعات جاءت نتاجاً طبيعياً لعوامل التغير والتطور الذى ظهر فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه هذه الجماعات ، وقد حاولت كل منهم تقديم أشكال جديدة للفن حتى توصل بعضها إلى صياغة جديدة للفن التشكيلى المصرى ليواكب أشكال الفن التشكيلى الحديث فى العالم وربطه بالبيئة والمجتمع . ونستنتج من هذا أن هذه الجماعات التى تناولتها فى بحثى هذا تختلف فيما بينها من حيث المضمون والمعالجة الفنية والموضوع ولكنهم يجتمعون فى تأثرهم الواضح بالإتجاهات الفنية الحديثة فى أوربا ومع ذلك فقد تركت هذه الجماعات بصمة لاتنكر على تاريخ الفن الحديث فى مصر من حيث إيجاد صياغة جديدة لفن تشكيلى مصرى ، ولازال صداها حتى اليوم من خلال تأثيرها على الفن التشكيلى المصرى المعاصر .

قائمة المراجع

١ أحمد بنداري ياقوت : مضمون الشكل في الرسوم الشعبية في مصر ، رسالة ماجستير ، القاهرة .

٢ إلان وكريستين رسيون : عبدالهادي الجزار فنان مصرى ، دار المستقبل العربي ، ١٩٩٠ .

٣ بدر الدين أبو غازى : جيل من الرواد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

٤ بدر الدين أبو غازى : تقديم كتاب رمسيس يونان ، الهيئة العامة للكتب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

٥ بلقيس سيد سلطان : الرمزية في فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة .

٦ جيرالد ميساديبه : كتالوج معرض سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .

٧ حسين بيكار : مع المطلق والرمز ، مقالة مجلة المجلة ، القاهرة ، عدد ١٢٦ يونيو ١٩٦٧" بتصريف

٨ حسين يوسف أمين : كتالوج المعرض الثاني لجماعة الفن المعاصر ١٩٤٨ .

٩ رمسيس يونان : دراسات في الفن .

١٠ سمى الفاروق : جولة مع الفن في معرض سمير رافع جريدة الشعب الجزائرية ، ١٥ مارس ١٩٦٦ .

١١ سمير غريب : قصة السيريالية في الوطن العربي ، مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ اكتوبر ١٩٨٤

١٢ سمير لطفي واسيلي : التعبيرية في التصوير المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير القاهرة ، ١٩٨٠ .

١٣ صبحي الشاروني : عبدالهادي الجزار فنان الأساطير ، الدار القومية للنشر، القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٤ عز الدين نجيب : فجر التصوير المصرى الحديث – دار المستقبل العربي القاهرة .

١٥ عز الدين نجيب : مجلة ابداع – القاهرة ديسمبر ١٩٨٨ .

١٦ فاروق بسيوني : تاريخ فن التصوير المصرى الحديث ، رسالة ماجستير .

١٧ فاروق بسيوني : عشرة فنانات مصريات معاصرات ، مجلة الثقافة الاسبوعية ، عدد ٨٠ ، مايو ١٩٧٥

١٨ فاروق بسيوني : جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان ، الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة .

١٩ كارلوس أريان : تصوير محمد حامد عويس ، مطبوعات أسبانيا ١٩٦٨ .

٢٠ كمال الجويلي : فننا المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٩ العدد ٥٠ .

٢١ الكونت دار سكوت : كتالوج معرض الفنان سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .

٢٢ محمد سالم : مدخل إلى الفن التشكيلي المصرى المعاصر، رسالة ماجستير ، الاسكندرية، ١٩٧٥ .

٢٣ محمد شفيق : رمسيس يونان وجيل التمرد / مجلة الفنون / المجلد الأول / العدد ٢ ربيع ١٩٧١ .

٢٤ محمد عبد المنعم : القيم الإبداعية في التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير ، القاهرة١٩٩٤ .

٢٥ محمد عزت مصطفى : ثورة الفن التشكيلي ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

٢٦ مصطفى مهدى : التصوير التشخيصى المصرى ، منذ ١٩٥٠ " رسالة ماجستير ١٩٧٨ .

٢٧ ميرفت عثمان : زينب عبدالحميد تبحث عن نفسها ، مجلة نصف الدنيا ، عدد ١١٩ مايو ١٩٩٢ .

٢٨ نبيل فرج : سمير رافع من الاسطورة إلى الواقع الإجتماعى، مجلة القاهرة عدد ٨٠ فبراير ١٩٨٨ .

٢٩ نعيم عطيه : فؤاد كامل موكبة فنية للعلم الحديث - مجلة الفكر المعاصر- مايو ١٩٦٨ عدد ٣٩ .

٣٠ نعيم عطيه : العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

٣١ كتالوج المعرض الثانى لجماعة الفن والحرية - القاهرة ١٩٤١ .

مراجع باللغة الأجنبية

1 - Aime - Azar -L'Eveil De la conscience piciurale En Egypte 1954 .

2 - Aime - Azar , Penitres du Groupe de lart Moderne 1954 .

ملخص البحث

تصوير الجماعات الفنية فى مصر خلال الاربعينات

تعتبر الجماعات الفنية المصرية فى الاربعينات والخمسينات نقطة تحول للفن التشكيلى فى مصر ، وكانت حركتهم هى الإتجاه الفنى الوحيد تقريبا الذى أعلن التمرد على كل القديم والبحث عن الجديد والتعمق فى خبايا المجتمع ، وكان الدور الذى قامت به هذة الجماعات ، هو من أهم الدوافع التى أراد الباحث على أساسها أن يكون بحثه منصبا عليها ، وكيف نشأت وكيف تأثرت بالحياة الشعبية والمدارس الغربية ، والرسالة تقع فى أربع فصول وكان لزاما على الباحث أن يستعرض فى الفصل الاول من البحث ما لواقع الحركة التشكيلية فى مصر قبل ظهور هذه الجماعات من أهمية على ظهورهم ، و أيضاً واقع الحياة الإجتماعية ، والثقافية وأثرها على الحركة التشكيلية قبل وبعد ظهور هذة الجماعات ، وأثر وجود الفنانين المستشرقين فى مصر على الفن التشكيلى المصرى ومدرسة الفنون ، وأيضاً أثر نشأة مدرسة الفنون الجميلة وخلق تاريخ جديد لفن تشكيلى مصرى .

وفى الفصل الثانى تعرض الباحث للمناخ الذى نضجت فيه الجماعات الثلاثة وأيضاً تكلم عن جماعة الفن والحرية ، والمناخ الذى نشأت فيه هذه الجماعه وكيف تأسست ، وكان لابد على الباحث أن يتكلم عن كل فنان من أعضاء هذه الجماعه على حده بداية من رمسيس يونان وأهمية ظهوره ومفهومه وموقفه من السريالية وأثر الإتجاهات الأوربية عليه ، ومعالجته الفنية لأعماله ، وتحليل لبعض منها والتحدث عن مرحلته التجريدية . وأيضاً تحدث الباحث عن الفنان كامل التلمسانى ، ونشأته ، وحياته ، وأثر السرياليه على فنه ، والرؤية الفنية عنده ، ورأيه فى الإتجاه التجريدى ورأيه فى الفنان " كاندنسكى " وأختتم الباحث هذا الفصل بالفنان فؤاد كامل ، ونشأته ، ونشاطه ، والسرياليه ، وعلاقته بها وكيفية أنتقاله إلى التجريديه ومعالجته الفنية لأعماله ،ومفهومه الذاتى للتجريد .

وفى الفصل الثالث تحدث الباحث عن هدف تكوين جماعة الفن المعاصر عن معرضها الأول ١٩٤٧ والثانى ١٩٤٨ ، وأفكار هذه الجماعة ، ورأى حسين يوسف أمين فى أعضاء الجماعه ونهاية معارضها عام ١٩٤٩ ، والعلاقة بين مفهوم الجماعات الثلاثه وأيضاً تمصير السريالية الأوربية ، ثم تحدث الباحث عن حسين يوسف أمين مكون هذه الجماعة ونشأته وحياته وتحليل لبعض أعماله وتحدث أيضاً عن أعضاء الجماعة كلاً على حدة بداية من الفنان عبد الهادى الجزار وأثر المحيط والبيئة على نشأته ، والعادات الشعبية ، والحياة البدائية وأثارها على أعماله ، وسرياليتة ، والحالة التى كان يرسم عليها أشخاصه ، و محاولة ربط

الفن بالمجتمع ، ووجة الشبه بينه وبين ماجريت ، وأثر بوش وجوجان عليه ، وتحليل بعض أعماله ، وتطرق الباحث للفنان حامد ندا . حياتة ونشأته ووجة الشبه بينه وبين الجزار والواقع فى أعماله وإستخدامه للطيور والحيوانات المنزلية ، وأيضاً شخوصه ، والعلاقة بين أعماله وأعمال راغب عياد ، ورأى حسين يوسف أمين فيه ، وأيضاً رموزة ، والإتجاهات الأوربية الحديثة وأثارها عليه ، ورأيه فى التجريد ، وتحليل لبعض أعماله الأولى ، وأسلوبه فى تناول عناصر اللوحة فى هذه المرحلة ، وأيضاً إنتقالة من التجسيم إلى التسطيح ، والمرحلة الثانية عنده ، والسمات الفنية لهذه المرحله وأثر الفن المصرى القديم على أعماله ، وتعرض الباحث للفنان سمير رافع . نشأته وحياتة ومنابع الرؤية عنده ، وأثر الفن المصرى القديم ، والفن الغربى على أعماله ، ورؤيتة الفنية وأهم ما يميزها ، والبدائية والغرابة فى أعماله ، وعناصر العمل عنده ، وتحليل لبعض أعماله ، وتعرض الباحث أيضاً للفنان محمود خليل ، وأثر الريف على أعماله ، والمعالجة الفنية فى أعماله ، وتحليل لبعضها ، وتناول الباحث أيضاً الفنان سالم الحبشى مولدة وحياتة ، ومنابع الرؤية عنده ، ومراحله الفنيه ، وأثر الفن الغربى على أعماله ، وتحليل لبعضها ، وأيضاً تعرض للفنان ابراهيم مسعودة نشأته وحياتة ، ومنابع الرؤية عنده ، والإتجاهات الحديثة وأثارها على أعماله ، وتحليل بعض منها ، كما تناول أيضاً الفنان كمال يوسف وبدايته الفنية ، والمصرية فى أعماله ، ومعالجته الفنية من خلال تحليل أعماله ، وتعرض أيضاً للفنان ماهر رائف نشأته وحياتة ، وأثر جماعة الفن المعاصر عليه ، ومنابع الرؤية فى أعماله وتحليل لبعضها .

وفى الفصل الرابع تحدث الباحث عن جماعة الفن الحديث ، وكيف تكونت ، والإتجاهات الفنية لأعضائها ، فتناول بالحديث أعضاء هذه الجماعة بداية من الفنان حامد عويس مولده وحياتة ، وأثر فكر جماعة الفن الحديث والفن الاوربى على أعماله ، والواقع الإجتماعى وأثره على أعماله ، والموضوع فى أعماله ، ومعالجته لشخوصة فى اللوحة ، وعلاقة أعماله بأعمال ريفيرا ، والتمرد وأثره على الشكل واللون فى أعماله ، ومرحلتة التعبيريه وأسلوبه البنائى ، ومعالجته الفنية ، وتحليل أعماله ، وتعرض الباحث للفنان عز الدين حمودة مولده ونشاطه ، والتحولات الفنية فى أعماله ، والصورة الشخصية عنده ، وتحليل لبعض أعماله ، وتعرض أيضاً إلى الفنانة زينب عبد الحميد نشأتها وحياتها ، والحياة الشعبية وأثارها على أعمالها ، وأراء النقاد فى أعمالها ، ورؤيتها الفنية مع تحليل لبعض منها ، كما تحدث الباحث عن الفنان يوسف سيده نشأته ، ودراستة لرسوم الأطفال ، ومنابع الرؤية عنده ، وأثر الفن الغربى على أعماله ، ورؤيتة الفنية مع تحليل لبعضها ، وتعرض الباحث للفنان صلاح يسرى نشأته ونشاطه ، ومصادر الرؤية عنده ، والإتجاهات الحديثة ومدارس الفن الغربى وآثارها على أعماله ، ورؤيته الفنية مع تحليل بعضها ، وتناول أيضاً الفنان جاذبية سرى نشأتها ونشاطها ، والحياة اليومية الشعبية وأثارها على أعمالها ، والمؤثرات

الحديثة على أعمالها ، والأطفال في لوحاتها ، وشخوص المرحلة الأولى مع تحليل لبعض أعمالها ، والمرحلة الثانية وتحليل لبعض أعمالها أيضاً ، وتعرض الباحث أيضاً للفنان وليم إسحاق مولده وحياته ، والمؤثرات التى أثرت على أعماله من خلال الفنانيين الغربيين ، وتحليل لبعض أعماله الأولى ، وفى النهاية قام الباحث بعرض نتائجه وتطبيقاته فى فن التصوير من خلال بعض أعماله .هذا وقد بذل الباحث ما إستطاع من جهد ، وهو يؤمن بأن الكمال لله وحده ، وما هذا إلا محاولة أولى أشكر الله سبحانة وتعالى أن وفقنى حسب إمكاناتى وقدراتى ، كما أشكر أستاذى الجليل **الأستاذ الدكتور صابر محمود** الذى تفضل بالإشراف على هذا البحث وحاطنى برعايته وتوجيهاته فإن كان هناك شىء طيب فى هذه الرسالة فالفضل لله ثم لأستاذى ، وإن كان شىء من تقصير – والتقصير سمة البشر – فهو منسوب لى ، ولا أقول هذا تواضعاً إنما هى الحقيقة التى يقر بها كل من يخطو الخطوة الأولى على طريق العلم والمعرفة والله المستعان .

, her art vision , and analysis some of it . The researcher talked about the artist "Yossif Sidah" , his beginning , his study for children drawing , his sources of vision , the effect of the Western art on his work , his art view , and analysis some of it . The researcher exposed to the artist "Salah Yosry" , his beginning , his activity , his sources of vision, the effect of the modern direction and Western art schools on his work, his art view , and analysis of some of it . The researcher talked about the artist "Gazbiah Siry" , her beginning , her activity , the every day folk life and its effect on her Work , the modern effects on her work and the children in her pictures and the characters of the first stage , analysis some of its work , and the second stage and analysis some of its work . The researcher exposed to the artist "William Ishag" , his birth , his life , the effects which affected his work through the Western artists , and analysis of some of his early work . In the end of the reseach, the reseacher showed his own experimemt .

of the surroundings and the environment on his beginning , the effect of the folk habits and the early life on his work , his Syrialistic , the case on which he was painting his character , his attempt to join the art with the society , the relation between him and "Magritte" , the effect of "Bosch" and "Gauguin" on him , and analysis of some of his work . The researcher talked about "Hamid Nada" , his life , his beginning and the relation between him and "Al- Gazar" , reality in his work , his use of birds and domestic animals , his characters , the relation between his work and the work of "Ragheb Ayad" , the view of "Hussien Yossif Amin" for him , his symbols , the effect of the modern European art trends on him , his view in abstract , analysis his early work , his style in dealing with the elements of the picture in this stage , his turning from form into superficiality , his second stage , the art characteristics for this stage and the effect of the old Egyptian art on his work .

The researcher talked about the artist "Samir Rafa" , his beginning , his life , the sources of his vision , the effeet of the old Egyptian art and Western art on his work , his art view , what distinguish it , the primary and oddity in his work , the characteristics of his work , and analysis of some of his work . The researcher talked about "Mahmoud khalil" , the effect of the countryside on his work , the art processing in his work , and analysis of some of it . the researcher dealt with the artist "Salim Al-Habashy" , his birth , his life , his sources of vision , his art stages , the effect of the Western art on his work , and analysis of some of it . And also , the artist "Ibrahim Masaudh" , his beginning , his life , his sources of vision , the modern art trends , its effects on his work , and analysis of some of it . The researcher dealt with the artist "Kamal Yossif" , his art beginning , the originality in his work , his art processing through the analysis of his work . The researcher exposed to the artist "Maher Raef" , his beginning , his life , the effect of the contemporary art group on him , the sources of vision in his work , and analysis of some of it .

In the fourth chapter , the researcher talked about the modern art group , how it was formed , the art trends of its members . He talked about its members beginning with the artist "Hamid Ewes" , his birth , his life , the effect of the thought of the modern art group , European art and the social reality on his work , the subject in his work , his processing for his characters in the picture , the relation between his work and the work of "Rivera" , the rebel , its effect on the form and the colour in his work , his expressional stage , his structural style , his art processing , and analysis of his work . The researcher exposed to the artist "Iz El-Deen Hamouda" , his birth , his activity , the art turning in his work , the personal picture and analysis of some of his work. . The researcher exposed to the artist "Zienab Abdel Hamid" , her biginning , her life , the effect of the folk life on her work and the views of the critics for her work

Research Summary

Painters of art groups during the fourties in Egypt

The Egyptian art groups during fourties and fifties is considered turninig point for plastic art in Egypt' . their move was nearly the only art direction which declared rebel on all the old and search for new depth in the hidden sides in society . the role of those groups was the most important thing on which the researcher wanted his reseach to be poured how it began , how it was affected by folk life and western schools . This message contains four chapters .

It was necessary for the researcher to show in the first chapter the importance of the plastic movement in Egypt before the appearance of these groups , the social and cultural life , its effect on the plastic life before and after the appearance of these groups , the effect of the oriental artists in Egypt on the Egyptian plastic art , arts schools , the effect of the beginning of fine arts schools and create a new history for Egyptian plastic art .

In the second chapter the researcher exposed to the climate in which the three groups grew , also he talked about the freedom and art group , the climate in which this group began , how it formed it was necessary for the researcher to talk about every artist in this group started with "Ramsis Yonan" , the importance of his appearance , his concept, his view for Surrealism , the effect of European art trends on him , his art processing for his work , analysis of some of it , and talking about his abstract stage . And also , talking about the artist "kamel Al Telmesany" , his early beginning life , the effect of Surrealism on his art , his art vision , his view in his abstract direction , his view in the artist "Kandenisky" and I concluded this chapter with the artist "Foad kamel" , his activity , the Surrealism and its relation with him , how it was his turning into abstract , his art processing for his work and his own concept to abstract .

In the third chapter , the researcher talked about the target of forming the contemporary art group. He talked about its first exhibition in 1947 nd the second in 1948 and this group's ideas , the view of "Hussien Yossif Amin" about the members of the group and the end of its exhibition in 1949 and the relationship between the three groups, and also how the European Surrealism became Egyptian. Also ,he talked about "Hussien Yossif Amin" who formed this group , his beginning , his life , analysis of some of his work , and talked about each one of the members of the group lonely , starting with the Artist "Abdel Hady Al Gazar" , the effect